L'ŒIL

ART · ARCHITECTURE · DÉCORATION

NOS 49-60

350 FRANCS

SUISSE 3.50 FRANCS · BELGIQUE 54 FRANCS · NUMÉRO 49 · JANVIER 1959



ans l'industrie chimique, le séchage de certains produits est très délicat et nécessite une technique de chauffage extrêmement précise.
ez BOZEL-MALÉTRA ce problème a été résolu, grâce au GAZ, à l'aide d'une étuve-tunnel à rayonnement et convection
nt cette photo montre la disposition intérieure.

Constructeur : S.B.M. à CLÉNAY (Côte-d'Or)

JNE ÉNERGIE THERMIQUE...

à la fois souple et précise :

le GAZ

Le GAZ permet en même temps de

- réaliser tous les **automatismes**
- accroître la **productivité**
- assurer le **confort du personnel**
- garantir la **qualité des produits finis**



Consultez les Services Commerciaux du GAZ DE FRANCE ou les Constructeurs.

"Applications Industrielles"



SIPOREX

BÉTON LÉGER AUTOCLAVÉ

De nombreuses usines sont désormais construites en dalles armées SIPOREX, choisies entre autres pour leur qualité isothermique, la rapidité et la simplicité de la mise en œuvre. Usines récemment terminées : La Soudure Electrique **LINCOLN** à Grand Quevilly et l'imprimerie Montsouris à Massy



Pour tous renseignements techniques s'adresser à SIPOREX
125, avenue des Champs-Elysées - Paris 8e - Tél. Ely. 83-67

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 49 • JANVIER 1959

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction: Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique: Robert Delpire.
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière.
Architecture – Urbanisme – Formes utiles: Françoise Choay.
L'Œil du décorateur: Roderick Cameron.
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir de ce numéro sont des Archives du Musée de Dijon, Rémy, A.C.L.: Toison d'Or; *Gérard Ifert, Mandello, Paolo Monti, Marc Laloux, Hervochon, Fototeca ASAC, Walter Wellek, Soichi Sunami, Robert David, Claude Michaelides:* Le choix d'un critique; *Walter Drayer, Archives de l'Institut Carnegie:* Pittsburgh International; *Archives du Musée de Baltimore:* Mary Cassatt graveur; *Dr V. Oberhammer, Services photographiques du Prado, Giraudon:* L'Homme Armé; *Claude Michaelides, Lucien Hervé, Archives du M.R.L., Baranger, A. Cartier, Jean Weiler, Son et Lumière, Karquel, Cliché C.S.F., René Bouillot, Papillon, Duprat, Richard Blin:* Architecture et Industrie.

Les photographies en couleurs sont de De Schutter: pages 19 et 20; Giraudon: pages 37, 43 et 44; Claude Michaelides, Hutein: page 67; Patricks: page 68.

Notre couverture: *Vasarely:* Betelgeuse. *Détail.*

Notre prochain numéro

Un directeur des Beaux-Arts dynamique • Retables flamands • Formes de la vie quotidienne • Un peintre pépiniériste et... L'Œil de l'architecte.

ABONNEMENTS

France et Union française: *3 800 fr.; chez G. Bernier, éditeur, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe. Tél. Littré 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 36.–; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr. b. 544.–; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 40.–; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*
Angleterre: *£3.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 5 900.–; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12 857*
U.S.A.: *$10.–; L'Œil, 33, av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 40.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse),



La Toison d'Or

PAR PIERRE QUARRÉ

Cet ordre de chevalerie, créé par Philippe le Bon, contribua par ses fêtes et les œuvres d'art qu'il suscita à la magnificence de la Cour de Bourgogne

« Or oyez, princes et princesses, sei-gneurs, dames et damoiselles, cheva-iers et escuyers. Très hault et très excellent et très puissant prince, mon-eigneur le duc de Bourgoingne, comte de Flandres, d'Arthois et de Bourgoingne palatin, de Namur, seigneur de Salins et de Malines, faict savoir à tous que, pour la révérence de Dieu et sousten-nement de nostre foy chrétienne et pour honnourer et exhauchier le noble ordre le chevalerie ... mondict seigneur le duc a emprins et mis sus une ordre qui est appelée la Thoison d'or ». (J. Lefèvre de Saint-Remy, Chroniques, 1876.)

C'est en ces termes que, le 10 janvier 1430, au cours des fêtes données à Bruges pour le mariage de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, le roi d'armes de Flandre proclamait la fon-dation de cet ordre, où s'affirmait une fidélité agissante envers l'Eglise et où refleurissait le noble idéal chevaleresque. Cette création n'était pas cependant exempte de buts politiques; elle avait été « pourpensée en la secrète imagina-tion du duc » depuis déjà longtemps, sans doute peu après son avènement en 1419; le chroniqueur Georges Chastel-lain nous révèle qu'elle fut en la circons-tance un expédient subtil pour éluder la proposition de son beau-frère, le duc de Bedford, régent du royaume de France pour le roi Henri VI, de prendre et por-ter l'Ordre de la Jarretière. S'il évitait ainsi de se lier plus avant à la couronne d'Angleterre, le duc comptait attacher à sa personne la noblesse de Bourgogne et de Flandre, qui devait s'engager par serment à garder, soutenir et défendre ses hautes seigneuries et ses droits.

Par lettres patentes données à Lille, le 27 novembre 1431, où Philippe le Bon pouvait, à ses titres précédents, ajouter ceux de « duc de Lothier, de Brabant et de Limbourg, comte de Hainaut, de Hollande, de Zélande, marquis du Saint Empire, seigneur de Frise », furent promulgués les statuts de l'Ordre: en 91 articles étaient définis sa composition, son administration, les obligations des chevaliers, et réglés le cérémonial des assemblées ainsi que les modalités des élections.

Les chevaliers doivent être « gentils-hommes de nom et d'armes » et délaisser tout autre ordre, excepté les empereurs, rois et ducs qui peuvent porter l'ordre dont ils sont chefs. Le duc avait nommé à Bruges les vingt-quatre premiers che-valiers; à partir de 1433, ils seront trente, non compris le souverain. Pour ce complément, comme pour le rem-placement des confrères décédés ou déchus, il sera procédé à l'élection de notables chevaliers, « bons et profitables pour le souverain ».

Chaque chevalier reçoit un collier d'or à la devise du duc « c'est assavoir par pièces à façon de fusilz touchans à pierres dont partent estincelles ardantes et au boult d'icellui colier pendant



A l'est de l'Hôtel du duc de Bourgogne, à Dijon (XIVe - XVe s.) s'élevait la Sainte-Chapelle *(XIIIe s.), siège de l'Ordre de la Toison d'Or, où fut tenu le troisième chapitre en 1433. Dessin de J.H.-Mansart en 1688. (Bibliothèque de la Sorbonne, Paris).*

Portrait de Philippe le Bon, *vers 1440, par Roger Van der Weyden (Musée de Dijon). Le duc, vêtu d'un pourpoint noir, porte le collier de l'Ordre qu'il a fondé.*

J. Wauquelin présente sa traduction des Chroniques de Hainaut *(1446) à Philippe le Bon, auprès duquel se tiennent le jeune comte de Charolais, son fils, et un groupe de chevaliers de l'Ordre. Encadrement d'écus armoriés, de briquets « touchant à pierres » sur fond de rinceaux. (Bibliothèque Royale de Bruxelles, ms 9242, fol. I.)*

semblance d'une thoison d'or ». Le port du collier autour du cou est obligatoire, non seulement pour les cérémonies, mais chaque jour; il en coûte une messe de quatre sols chaque fois qu'on ne le porte pas; sur l'armure il suffit d'avoir la toison. Le chevalier de la Toison d'Or est ainsi aisément reconnaissable; la seule présence du collier sur un portrait anonyme du XVe siècle permet de circonscrire les recherches pour l'identification du personnage. A partir de 1430, ces briquets qui s'enflamment au contact des pierres se trouvent sur les vêtements comme sur les tapisseries, les étendards, les manuscrits, les monnaies et les sceaux, peints sur les décors de circonstance ou sculptés dans la pierre pour l'ornementation de l'architecture. Ils ne sont pas seulement, en effet, les éléments du collier de l'Ordre de la Toison d'Or, mais la « devise » personnelle de Philippe le Bon, dont auparavant le duc faisait déjà orner les robes des gens attachés à sa Maison. Le briquet avec ses étincelles avait une signification plus haute que le rabot avec ses rabotures, qui fut l'emblème de son père. L'outil de menuisier d'où s'échappaient des copeaux entortillés, accompagné du niveau, répondait à l'esprit calculateur et à la mine renfrognée de Jean sans Peur; le fusil crachant le feu exprimait à merveille l'esprit brillant du duc et son ardeur.



Chape funèbre de la Toison d'Or, *provenant du « Butin de Bourgogne » pris par les Suisses à Morat en 1476. Elle porte les armes du duc, les écus de Zélande et de Franche-Comté entourés de briquets, pierres et étincelles ardentes. (Musée des Beaux-Arts de Fribourg).*

rête à la riposte. Tandis que le rabot :ait abandonné à la mort de Jean ans Peur, le briquet fut conservé par s successeurs de Philippe le Bon et evint ainsi l'emblème bourguignon par xcellence.

Dans sa proclamation de 1430, Phippe le Bon expliquait son choix de la oison comme enseigne de l'Ordre par esprit d'entreprise et le courage dont vaient fait preuve Jason et les Argoautes, partis en Colchide à la conquête e la Toison d'Or. On a fait justice 'allégations suivant lesquelles cette ppellation lui aurait été suggérée par chevelure dorée d'une jeune Bruеoise. La foi profonde du duc, sa révéence à la glorieuse Vierge Marie, le aractère religieux des statuts, leur raticaction par le pape, s'opposent formelement à de semblables suppositions; elles-ci s'accordent mal avec le « mot » u'il prit au même moment, et qui fut ans cesse répété depuis son troisième nariage: « Aultre n'auray »: ce mot emble bien ne pouvoir s'appliquer qu'à sabelle de Portugal et affiche une fidéité de principe, malgré les fréquentes ntorses dont témoigne le nombre élevé e ses bâtards.

Si le merveilleux du récit était de ature à exciter l'imagination, les épiodes de l'histoire de Jason ne mériaient pas tous d'être offerts en exemple ux membres de l'Ordre; il en était n surtout qui apparaissait peu digne 'un chevalier: la répudiation par Jason e son épouse Médée, dont le concours ui avait permis d'accomplir ses exploits. Aussi, dès le premier chapitre de l'Ordre, préférant le Saint-Esprit à Ovide, la Sainte Ecriture à la métamorphose et la vérité à la fable, Jean Germain voulut lui substituer Gédéon, cet élu de Dieu qui, convaincu de sa mission par le miracle de la Toison, délivra Israël des Madianites. En huit pièces, Philippe le Bon fit tisser, à Tournai, une tapisserie de l'Histoire de Gédéon, la plus riche de la terre pour ce temps, « si grande qu'elle n'aurait pu tenir tendue dans aucune salle au monde ». Lors de la « Joyeuse entrée » de Charles le Téméraire à Dijon en 1474, Gédéon était monté sur un échafaud. « On ne pouvait plus propice enseigne prendre pour animer la très noble chevalerie à la défense, augmentation et stabilité de la foy chrétienne ». Toutefois Guillaume Fillastre voyait en Jason Jésus-Christ qui conquiert nos âmes; quant à l'aventure de Médée, elle évoquait pour lui « notre chair humaine par sa fragilité et voluptueuseté misérable ». Ainsi était amplement justifié le choix de Philippe le Bon. C'était bien d'ailleurs la Toison de Jason qui pendait au collier du chevalier, celle du bélier qui avait porté Phryxus et dont la dépouille toute d'or, tête encornée, pattes et queue pendantes, avait été conquise par le chef des Argonautes.

L'Ordre était placé sous le patronage de « Mgr Saint Andrieu » qui avait été adopté comme patron de la Bourgogne ducale depuis que Philippe le Hardi s'était fait donner par l'abbé de Saint-Victor de Marseille un morceau de la croix de saint André que l'on y vénérait. Au temps de Jean sans Peur, la croix de saint André servait à Paris de signe de reconnaissance aux Bourguignons; à partir de Philippe le Bon, elle est associée au briquet comme emblème bourguignon. Saint André appuyé sur



Blason *d'Antoine, Grand Bâtard de Bourgogne (Eglise Notre-Dame de Bruges). Ce panneau a été peint par Pierre Coustain pour être disposé, lors du chapitre de 1468, au-dessus de la stalle occupée par le fils naturel de Philippe le Bon.*

sa croix est souvent représenté par les enlumineurs des manuscrits comme protecteur et introducteur du duc. Les sept premiers chapitres de l'Ordre se réunirent le 30 novembre pour la fête de saint André. La saison étant peu favorable, les suivants eurent lieu d'ordinaire au mois de mai; mais un office spécial avait toujours lieu chaque année le jour de la saint André.

Quatre officiers sont au service de l'Ordre. Le chancelier, gardien du sceau, prépare la tenue des chapitres et en fixe l'ordre du jour, s'enquiert à l'avance de la conduite des chevaliers et prononce les sermons qui proposent de saintes et dévotes moralités. Les premiers prélats qui eurent à exercer ces importantes fonctions furent Jean Germain, évêque de Nevers, puis de Chalon, Guillaume Fillastre et Ferry de Clugny, qui se succédèrent à l'évêché de Tournai. Le trésorier a la garde des archives et celle des joyaux, reliques, ornements liturgiques, tapisseries, manuscrits, qui constituent le trésor de l'Ordre; il



Vasque de Lucène présente son livre à Charles le Téméraire. Miniature de Loyset Liédet, dans les Faiz du grant Alexandre *(B. Nat., ms fr. 22 547, f. 1).*



La famille de l'empereur Maximilien *par B. Strigel (Kunsthist. Museum, Vienne). Sur ce tableau sont figurés avec le collier les trois souverains de l'Ordre, successeurs de Charles le Téméraire: Maximilien d'Autriche, Philippe le Beau et Charles Quint.*

détient les manteaux que les chevaliers revêtent pour les cérémonies. Le greffier doit tenir divers registres où sont notamment relatés les prouesses et honorables faits du souverain et des chevaliers. Le roi d'armes, appelé « Toison d'Or », porte sur sa poitrine un émail aux armes du souverain; il est le messager de l'Ordre et l'ordonnateur des chapitres, ce qui implique une connaissance parfaite du cérémonial et une science consommée de l'héraldique. Les fêtes de l'Ordre, comme les moindres gestes de la vie quotidienne à la cour du Grand Duc d'Occident, étaient en effet réglées avec une minutie qui dépassait en complication l'étiquette à la cour du Roi Soleil. Le premier roi d'armes fut Jean Lefebvre de Saint-Rémy, qui nous a rapporté de façon si vivante les circonstances de la fondation de l'Ordre.

La veille de la Saint-André, puis à compter de 1451, l'un des premiers jours de mai, les chevaliers, arrivés dans la ville où ils ont été convoqués, se présentent devant le souverain, qui les reçoit en son hôtel; ils vont ensuite à l'église pour ouïr les vêpres, revêtus de la robe vermeille fourrée de gris et du grand manteau d'écarlate également fourré (en 1473, l'écarlate fut remplacé par le velours cramoisi), bordé de riches orfrois en forme de briquets, sur lequel sont passés le chaperon à longue coquille et par-dessus le collier. Le second jour, ils assistent à la grand-messe célébrée en l'honneur de Mgr Saint Andrieu; cet office solennel est suivi d'un festin: en annonçant la fête de l'Ordre, le duc a eu soin d'indiquer qu'il « s'y fera bonne chère ». Après ces joyeuses agapes, les chevaliers prennent le deuil; ils se rendent processionnellement au service pour les trépassés, vêtus de longs manteaux noirs et la tête couverte du chaperon, en une ordonnance rappelant celle des funérailles, qui inspira les fameux cortèges de pleurants des tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur. La journée se termine par un souper auquel le duc sait donner de la magnificence. Le troisième jour, nouveau service divin pour les morts

Le Chevalier à la flèche *par Van der Weyden (Musée Royal d'Art Ancien, Bruxelles). Identifié précédemment avec le Grand Bâtard de Bourgogne, ce personnage qui porte le collier de l'Ordre doit être, selon M. J. Cortez, Jean de Coïmbre, neveu d'Isabelle de Portugal, élu chevalier en 1456.*





A gauche, fragment d'un étendard bourguignon à l'image de saint Jacques (Musée de Dijon). Dans les écoinçons: briquets, pierres et flammes. A droite, Armoiries de Charles le Téméraire, *correspondant à la description d'Olivier de La Marche, lors des fêtes du mariage du duc, à Bruges en 1468. Gravure du Maître W A (Bibliothèque Royale de Bruxelles).*





Sensieut le second liure de la thoison dor

tresexcellent prin
ce et tresluisant
en puissance et
vertu et mon tres
redoubte seigneur
monseigneur charles par la
grace de dieu duc de bourgne
de lotrich et de brabant de lem
bourg et de luxembourg conte
de flandres dartois et de bourgne
pallatin de haynau de hollan
de de zeellande et de namur
marquis du saint empire sei
gneur de frise de salins et de
malines chief et souverain
du tresnoble ordre du thoison



Potence » du roi d'Armes de l'Ordre. *Au-dessus du collier de l'Ordre, formé de briquets et de pierres, auquel est suspendue Toison, la « potence » présente 52 plaquettes où sont gravées et émaillées les armoiries de Charles Quint et sa devise, ainsi que les armes des chevaliers, au nombre de 50 depuis 1516. (Vienne, Kunsthistorisches Museum.)*

ırant lequel brûlent de gros cierges ı sont attachées les armoiries des ıevaliers.

C'est habituellement le quatrième jour orès l'office de Notre-Dame que s'ouvre chapitre où il est traité des affaires l'Ordre. La conduite des chevaliers t soumise à examen; ceux-ci sont âmés et admonestés charitablement ils ont commis des offenses contre ıonneur, congratulés au contraire pour ur honorable et vertueuse vie; ils sont clarés déchus s'ils sont convaincus hérésie ou d'erreur contre la foi chréenne, de trahison ou de lâcheté. Le uverain de l'Ordre n'est pas à l'abri s remontrances; il fut reproché à arles le Téméraire de ne pas prendre ris et conseil avant d'entreprendre ıe guerre, comme les statuts de Ordre lui en font obligation. Après cture par le greffier des hauts faits des épassés, il est procédé à l'élection s nouveaux chevaliers.

En 1431, se tint à Lille le premier apitre réunissant les chevaliers désignés lors de la promulgation de l'Ordre et pris dans d'illustres familles, comme celle des Vienne, des Pot, des Vergy, des Lannoy, des Toulongeon, des Luxembourg, des La Trémoille, des Croy, des Bauffremont, dont certaines devaient fournir à l'Ordre de véritables dynasties de chevaliers. Le second chapitre eut lieu à Bruges à la Saint-André de l'année suivante. Au troisième, qui se tint à Dijon en 1433, figurait parmi les nouveaux élus Charles de Bourgogne, comte de Charolais; âgé seulement de dix-huit jours, il fut conduit dans la salle de l'hôtel ducal où se trouvaient réunis les nouveaux chevaliers pour le serment accoutumé, que son père et sa mère prêtèrent à sa place. En 1434, le chapitre devait se tenir encore à Dijon; mais la proximité de l'ennemi obligea à le reporter. Des chapitres eurent lieu, les années suivantes, à Bruxelles, puis à Lille. Après une interruption de trois ans, motivée par la présence d'Ecorcheurs qui menaçaient de franchir les frontières du duc, le sixième chapitre se tenait à Saint-Omer. Dès lors, il n'y eut de réunions plénières que tous les cinq ou six ans, à Gand (1445), à Mons (1451), à La Haye (1456), à Saint-Omer (1461). Charles le Téméraire, qui devint souverain de l'Ordre à la mort de son père, ne convoqua que deux chapitres, à Bruges en 1468, peu après son avènement, et à Valenciennes en 1473.

ıarles le Téméraire présidant un Chatre de l'Ordre. De chaque côté du duc nt assis les chevaliers, revêtus de leur ınteau, la tête couverte du chaperon; vant lui se tiennent le chancelier-évêque, trésorier, le greffier et le roi d'armes. ıns Guillaume Fillastre, Histoire de Toison d'Or, *t. II (Bibliothèque yale de Bruxelles, ms. 9028, fol. 6).*

Au cours des chapitres, les offices religieux — quelquefois même les assemblées délibérantes et les élections — ont généralement lieu dans une église cathédrale, abbatiale ou collégiale, toute tendue de tapisseries pour la circonstance; les chevaliers prennent place dans les stalles du chœur, occupées d'ordinaire par les chanoines ou les religieux. Au-dessus des sièges sont placés les tableaux armoriés des armes, hachements, ordres, noms et titres de chaque chevalier. Les armoiries des chevaliers défunts sont disposées sur des sièges tendus de drap noir, puis retirées à la fin du chapitre et remplacées par celles des nouveaux élus. Du côté de l'autel prend place le souverain de l'Ordre dans un siège surmonté de l'écu de ses armes, de plus grande dimension que les autres; vis-à-vis du duc, les quatre officiers de l'Ordre sont assis sur des escabeaux. Les écus des chevaliers devaient demeurer au-dessus des stalles dans les églises qui avaient eu le privilège d'êtres choisies pour les cérémonies lors de la tenue des chapitres. Pour qu'il ne fût pas touché à leur disposition, on évitait de réunir plusieurs chapitres dans la même église. Notre-Dame et Saint-Sauveur de Bruges, Saint-Bavon de Gand, la cathédrale de Malines ont conservé des panneaux armoriés, restaurés au cours des siècles, qui rappellent les chapitres qui furent tenus dans ces villes.

La Sainte-Chapelle de Dijon, qui possédait entre autres notables reliques, une partie du chef de saint André, avait été désignée par le fondateur de l'Ordre dans ses lettres patentes données à Réthel en janvier 1432, comme « lieu, chapitre et collège » de la Toison



Saint André, *patron de l'Ordre, présentant Philippe le Bon à la Vierge. Miniature de Le Tavernier, dans Miélot*, Miracles de Notre-Dame *(Bibl. Nat. ms 9198, f I) détail.*

d'Or ». Philippe le Bon avait voulu en effet fixer le siège de son Ordre dans la ville capitale de son duché de Bourgogne, première et principale de ses seigneuries, « à cause duquel il était premier pair et doyen des pairs de France ». Des dispositions particulières avaient été prises pour constituer dans la chapelle ducale un véritable armorial de l'Ordre. A chaque décès, les armoiries des chevaliers défunts étaient transportées du chœur dans la nef et remplacées au-dessus des stalles par celles des nouveaux promus. Ces tableaux avaient été conservés jusqu'à la Révolution, malgré les transformations du chœur; les relevés qui en furent faits au XVIIe siècle montrent que la mise à jour s'arrêta en 1456, en dépit de l'obligation faite au trésorier de l'Ordre par le chapitre de 1473 de pourvoir au remplacement des armoiries. On voyait encore alors le panneau aux armes de Charles le Téméraire qui avait été peint par Hue de Boulogne en 1433. En sa chapelle de l'Hôtel des ducs, « sa directe et principale paroisse », où il avait reçu le sacrement de baptême, Philippe le Bon avait fondé une messe journalière et solennelle et établi des « personnes instruites en art de musique suffisant et convenable au service divin ». Cette messe quotidienne, dite messe de l'Ordre de la Toison d'Or, ainsi que les autres services institués par le fondateur, ne cessèrent d'être célébrés à Dijon par les chanoines de la Sainte-Chapelle jusqu'en 1789.

Ainsi que le rappelait Guillaume Fillastre, l'intention singulière de la fondation de l'Ordre fut « pour le remède et l'aide de l'Eglise et de la sainte foy chrétienne ». Or la chrétienté était menacée par les Turcs; Philippe le Bon gardait le souvenir de l'échec cuisant de la chevalerie française conduite par son père, alors comte de Nevers, et de la lourde rançon qu'il avait fallu verser au sultan Bajazet pour la délivrance des captifs de Nicopolis. Il songeait à une nouvelle croisade; c'est dans cet esprit qu'il s'intéressait aux voyages d'outre-mer de Bertrand de la Broquière et Guillebert de Lannoy, et qu'il se faisait traduire le Coran. La prise de Constantinople par les Turcs en 1453 ne devait pas rester sans réplique: ce fut le *Vœu du faisan*, qui eut lieu l'année suivante à Lille.

Après que « La Sainte Eglise » eut fait entendre sa complainte:

Vous chevaliers qui portez la Toison
N'oubliez pas le très divin Service,

le roi d'armes présenta un faisan vivant orné d'un très riche collier d'or, de pierreries et de perles. Il était de coutume, en effet, pour que les vœux fussent vraiment utiles et valables, de les présenter sur un paon, vif ou mort, ou sur quelque autre noble volatile. Le duc fit alors le vœu de secourir la Chrétienté et de se mesurer au corps à corps avec le grand Turc si besoin était. Son exemple fut imité par tous les chevaliers présents, qui rivalisèrent d'ardeur pour s'engager à accomplir le saint voyage. Si cet enthousiasme fut sans lendemain, malgré les appels réitérés de Jean Germain, chancelier de l'Ordre, la fête au cours de laquelle il se manifesta est restée dans les annales bourguignonnes du XVe siècle comme la plus éclatante et la plus extravagante à la fois.

La table était l'objet d'un soin particulier. Le service de la bouche du duc, sous la haute direction du grand maître

Ci-dessous: Au cours d'un banquet, le paon est présenté à chacun des convives qui prononce un vœu chevaleresque. Miniature de Ph. de Mazerolles, dans J. Vauquelin Livre des nobles emprises... du roy Alixandre, *fol. 90. Musée du Petit-Palais, Paris*



ıôtel, comprenait à son ordinaire
écuyers panetiers, 50 échansons,
écuyers tranchants, 25 cuisiniers,
n compris les serviteurs; mais lors
s fêtes, on comptait jusqu'à 300
isiniers. Olivier de la Marche, qui
office de maître d'hôtel, a codifié la
çon de servir la viande, les oublies,
vin, les épices. Des règles particulières
ppliquent à la disposition des tables
à l'ordonnance du service lors des
stins du chapitre de l'Ordre.

L'entrée constituait un véritable spec-
cle. Pénétraient les premiers dans la
lle les trompettes, les ménestrels et
ueurs d'instruments, puis les officiers
armes vêtus de leur cotte d'armes,
ivis des grands seigneurs de l'hôtel
ui n'étaient pas de l'Ordre; après eux
naient le grand maître d'hôtel, puis
panetier avec sa suite de mets. La
isselle d'or sertie de pierreries, plats,
upes, gobelets, aiguières, drageoirs,
rnissaient les tables et s'étalait sur
s dressoirs comptant jusqu'à douze
grés. Lorsque le banquet, comme
lui du Faisan, comportait quarante-
it manières de mets, il était néces-
ire de ménager des entremets. Ces
ntremets », pièces montées fixes ou
ritables tableaux vivants, consti-
aient les plus étourdissantes attrac-
ons. On voyait ainsi, disposés sur des
bles, un petit enfant tout nu sur une
che qui « pissoit eau rose continuelle-
ent », des jeux hydrauliques sembla-
es à ceux qui, dans les jardins du
âteau de Hesdin, projetaient l'eau
us les robes des promeneuses, un
âteau-fort dont les fossés s'emplis-
ient d'eau d'orange échappée des
urs, un moulin à vent sur lequel était
rchée une pie qui servait de cible aux
asseurs, une caraque avec marchan-
ses et mariniers, une nef sur un lac,
personnage sur un tonneau, un fou
r un ours, deux mangeurs d'oisillons,

Rentrant en 1433 de son voyage en Orient, Bertrand de la Broquière remet une traduction du Coran au duc en son camp de Pothières. Miniature de J. Le Tavernier dans le Voyage en la Terre d'Oultre-Mer *(Paris, Bibl. Nat., ms fr 9087, f. 152 v°).*

un homme battant un chien, un lion attaché à un arbre, un tigre s'attaquant à un serpent, un homme sauvage monté sur un chameau. Installés dans un gigantesque pâté, vingt-huit musiciens jouaient de divers instruments, tandis qu'au beau milieu de la salle, sur un haut pilier, était placée une image de femme nue qui « jeta par la mamelle droite ypocras tant que le souper dura ». A ces figurations, pour l'exécution desquelles collaborèrent des artistes comme Simon Marmion et Jacques Daret, il serait vain de chercher une signification symbolique quelconque, en rapport avec le but final de la fête. Il y a un singulier contraste entre les compositions religieuses de ces peintres, expression d'une pensée sereine, empreinte d'une paisible gravité, et ces mouvants sujets profanes conçus pour l'amusement.

Les premiers entremets vivants tenaient aussi du burlesque. Ce fut d'abord un cheval monté par deux trompettes qu'on fit marcher à reculons, puis un monstre à pieds de griffon ayant un sanglier pour monture. Cependant, on vit bientôt paraître Jason, le héros de la Toison, dont les exploits furent contés en plusieurs tableaux avec intermèdes du cerf, du dragon et de la chasse au faucon.

(Suite en page 70.)



Armoiries du duc Philippe le Bon, souverain de l'Ordre *dans l'*Armorial équestre de la Toison d'Or. *(Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms 4790, folio 149).*

Le choix d'un critique

Michel Seuphor, répondant à notre enquête, déclare :

« La jeune sculpture me paraît plus créatrice et stimulante que la jeune peinture ; entre les promesses d'une vingtaine de sculpteurs également doués, je me refuse à choisir »



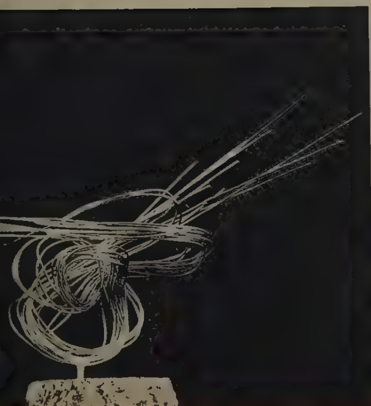
Marta Pan : Balance en deux. *Noyer. 1957. 53 × 43 × 20,5 cm.*

Même en se proposant de choisir vingt artistes parmi les jeunes générations de sculpteurs la sélection n'est pas facile. De bons sculpteurs se sont formés, nombreux, depuis quelques années dans tous les pays du monde libre. Dans les Salons en plein air ils se mesurent avec leurs aînés travaillant à Paris, à Londres, à New York. Ce que Brancusi, Pevsner, Gabo, Arp, Lipchitz et Laurens ont semé depuis longtemps porte des fruits multiples maintenant, même dans des régions qui naguère ne produisaient qu'un rare sculpteur, généralement académique.

Il semble que les excès et les piétinements de la peinture ont suscité un repliement sur les valeurs plus sages de la sculpture, de certains artistes d'abord, du public ensuite. Il est incontestable, en effet, que la sculpture jouit en ce moment d'une faveur que l'on n'aurait pu prévoir il y a seulement cinq ou six ans. Et le mouvement s'amplifie chaque jour. Quoi de plus norm lorsque, de l'autre côté, continue contagion du délire ou du spasme plutôt de leur simulation. Car les pe tres ne cessent de se multiplier qui peignent nullement par besoin ou p vocation mais tout bonnement par u sorte de « nécessité intérieure » de l'in tation. Ils sont quelques centain bientôt quelques milliers à faire Klee de très grandes dimensions, répéter très platement De Staël



Ci-dessus, à gauche, Penalba : Voyageur des Indes. *1957. Terre cuite. A droite, César :* Hommage à Brancusi. *1957.*

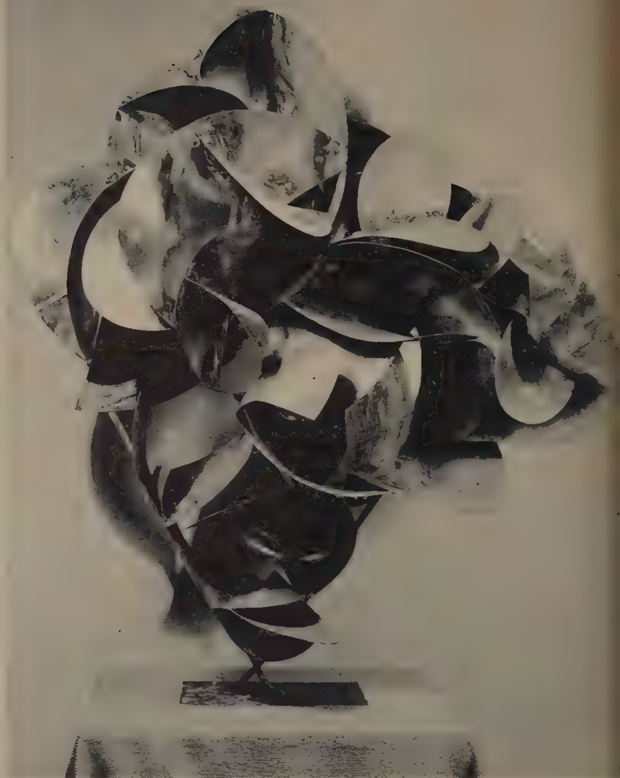


Pollock ou Kandinsky, assurés qu'un critique « averti » trouvera du génie là où, en littérature, on parlerait simplement de plagiat. Aujourd'hui on se met à peindre non pas par un appel irrésistible, encore moins par métier, mais parce que d'autres peignent et qu'on peut faire aussi bien qu'eux. C'est la facilité qui attire ces nuées de peintres qui, un peu partout, font très exactement la même peinture sans nullement se soucier de *se* former, de *se* trouver. La facilité et le pari sur la spéculation. Voilà pourquoi, en peinture, il y a tant d'appelés et si peu de vrais créateurs.

Norbert Kricke : Sculpture. *1957.*

Dans la sculpture il en va tout autrement. La matière résiste, il faut se mesurer avec elle. Et la *mesure* est déjà là. Si l'idéal de la plupart des





A gauche, Marino di Teana : Sculpture en fer. *1957. A droite, Raymond Rocklin :* Sculpture. *Cuivre. 1957. Coll. E. A. Bergman, Chica*

peintres semble être de se plonger dans le demi-sommeil de la vie végétative et de peindre sous la dictée de l'inconscient ou du réflexe animal, le sculpteur, lui, doit demeurer lucide. Il reste le témoin de ses gestes, pèse le trop et le trop peu. S'il veut attirer l'attention par la provocation ou le scandale il tombe aussitôt dans l'impasse et doit faire marche arrière. Il n'a aucune chance de briller par les points d'orgue de la couleur. Loin de pouvoir hurler de toute la force de ses poumons, comme font les peintres « nucléaires » ou « informels », il doit se replier sur des valeurs plus stables. Force lui est d'apprendre à chanter, à moduler. Force lui est de procéder lentement, de décanter.

C'est justement là que je vois l'âme du message que la sculpture apporte au monde actuel, dans sa pondération, dans son attention, sa lenteur. Quel que soit le matériau choisi, le travail du sculpteur est toujours précision, connaissance des limites, quête d'un style. Nous avons un grand besoin de cette noblesse devant tant de vulgarité et d'insolence qui s'étalent alentour mêlées à tant de futilité, à un tel vide spirituel.

Il suffit de citer les noms de Hajdu, Gilioli, Beothy, Lardera, Jacobsen, Lippold, Hepworth pour comprendre ce que j'entends par « noblesse ». Mais ce ne sont pas ces artistes, mainten très connus, qui illustrent mon prop ni les grands initiateurs que j'ai c au début de cet article.

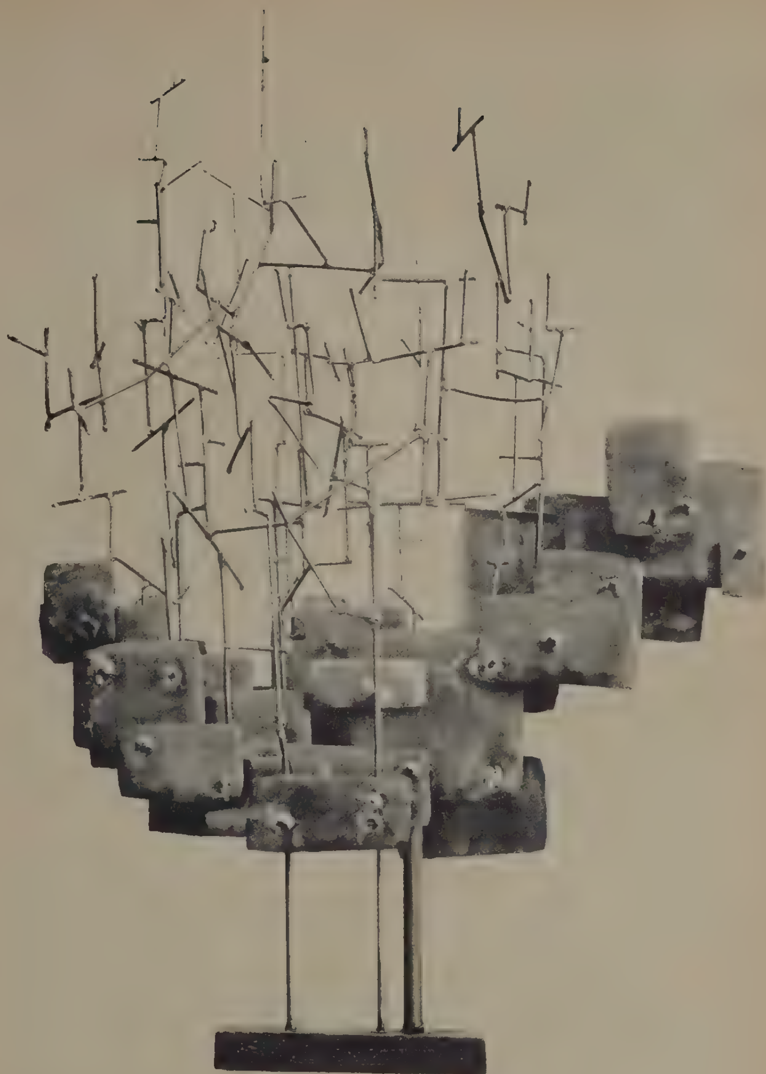
J'ai voulu assembler quelques scu teurs moins connus et non moins dig de notre admiration. Je les choisis par cinquante autres, qui les valent s



Rudolf Hoflehner : Abstractions. *Fer. 1951. H. 35 cm. Coll. part., Vienne.*



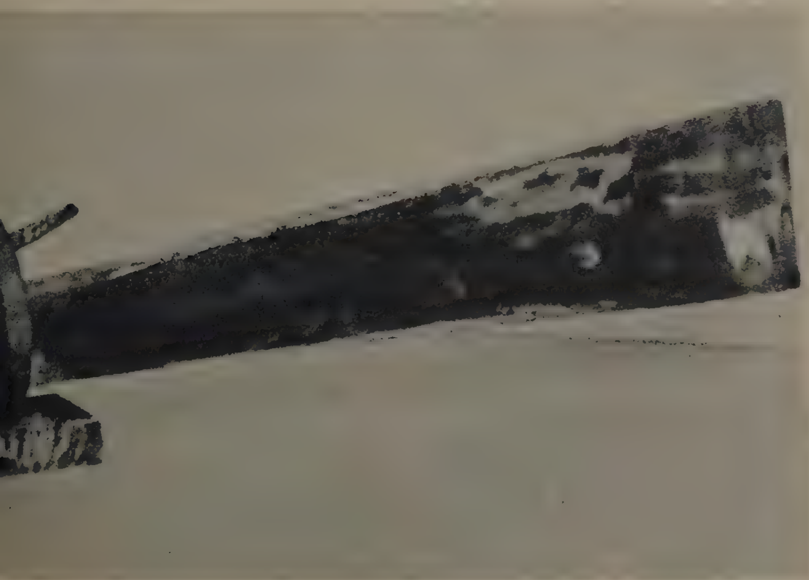
ld Cousins: Obéron. *Fer et cuivre et forgé. 1958. 70 × 45 × 20 cm. Collection de Zorilla, New York.* ►



n doute, n'ayant pour guide que uci de la diversité des caractères, matériaux.

fer conquiert chaque année un ur plus étendu de la sculpture. Sa eur attire des hommes forts qui igent à parler. Deux d'entre eux Hoflehner et Gisiger. Le premier, enne, passant du plaisant au sévère, ontré une maîtrise égale dans la nnerie filiforme, qui occupe l'espace essins gracieux comme des algues, lans le travail de l'acier massif ant des *Torses* abstraits d'une stueuse verticalité; le second, à sanne, à côté d'expériences peu luantes dans le domaine de la ration, a réalisé des pièces d'une ection classique, tel son *Gisant* et *Relief-grille.*

arino di Teana est à la recherche ormes élémentaires sur le chemin prit, avant lui, l'Espagnol Chillida beaucoup de bonheur. Comme ce ier, Teana atteint un haut degré notion avec des moyens extrêmet réduits. Il y a, éparse dans son re, des réminiscences de socs, d'enes, de marteaux. Aucune sculpture parle aussi directement de la forge. puissant et pacifique. Ces derniers os, ce jeune sculpteur, trouvant drian sur son chemin, s'est épris angle droit et s'efforce d'atteindre, t-on, une signification métaphye.



Qui ne connaît, à Paris, l'étonnante figure moustachue du petit méridionnal qui s'appelle César ? Toujours franc, désinvolte, il n'a pas que des amis. Et son œuvre se discute comme sa personne ahurit. On parlait, à ses débuts, d'un mélange de Germaine Richier et Dubuffet. Mais c'était autrement articulé, je veux dire que l'accent me paraissait personnel, me captait. Aujourd'hui, César a délaissé les insectes et les monstres, il compose des œuvres sobres à l'aide de multitudes de palettes d'acier qu'il module admirablement, jouant avec la soudure comme tel bâtisseur avec le ciment des interstices.

En Amérique, Raymond Rocklin, se signale par son utilisation très person-

Gisiger: Le Couple. *Acier. 1958. L. 40 cm.*

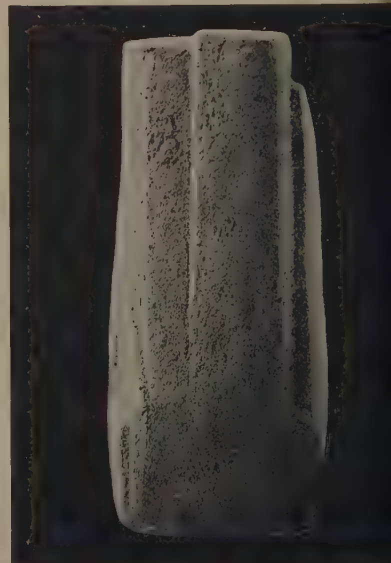
Haber : Composition. *Granit. 1958. 130×150×80 cm.*

nelle de petites feuilles de tôle arrondies et recourbées. Il en fait des compositions touffues qui ressemblent à des arbres, à des châteaux, à des heaumes. Un autre Américain, Harold Cousins, mais à Paris cette fois, compose indifféremment, avec des feuilles de tôle et des fils métalliques. Oeuvre très poétique qui, par son rythme simple, évoque la forêt et l'eau, mais également, par l'esprit qui l'anime, un certain drame, une silencieuse et inébranlable conviction. Ce même esprit, que j'appelle poétique, se retrouve dans les dernières œuvres en bois d'Alexandre Noll. Son *Job* (1957), sorte de visage hallucinant, creusé dans un énorme tronc d'orme, est une œuvre exceptionnelle. Abstraite et figurative à la fois, sa signification est polyvalente, elle agit sur la capacité analogante de l'esprit du spectateur et répond en même temps à tout ce qu'un sens critique exigeant peut demander à une œuvre composée dans le bois.

Le bois est également le matériau d'élection de deux femmes remarquables: Marta Pan, à Paris, est très absorbée par l'étude de l'articulation et du mariage des formes; des harmonies singulières, parfois inquiétantes, sorten[t] de son atelier pour aller vivre comm[e] des formes naturelles pourtant déta-chées de la nature. Louise Bourgeois, [à] New York, construit depuis longtemp[s] des totems très sommaires mais étran-gement doués d'esprit qu'elle appell[e] « forme étonnée » ou « figure endormie » ou simplement « entendre ». Son œuvr[e] rare a exercé une influence évidente su[r] nombre de jeunes sculpteurs américains.

Au Mexique, Mathias Goeritz, qui es[t] originaire de Dantzig, a réalisé de[s] totems encore plus simples mais d[e] dimensions gigantesques. Ce sont cinq tours triangulaires d'une hauteur moyenne de cinquante mètres qui, au milieu d'un carrefour, non loin de Mexico, se profilent comme une très inattendue réplique de San Geminiano. Mai[s] Goeritz a d'autres cordes à son arc: il a réalisé, à Mexico même, *El Eco*, sorte de Musée expérimental où sculpture et architecture se plaisent à duetter [et] à dueller; il est l'auteur, d'autre part, de sculptures en bois massif d'un effe[t] puissant *(Moïse, Leurs Majestés)* o[u] étrangement évocatrices *(Ici et là, Sculpture inachevée).*

Enfin, je dois signaler les reliefs [et] les sculptures en bois polychromés qu[e] Jean Gorin compose depuis trente an[s] dans un isolement quasi complet. Ce[t] homme discret est l'enfant oublié d[e] la plastique pure. Il fut dès 1926 u[n] des plus fervents admirateurs de Mon-drian et entretint avec lui des rapport[s] suivis. Il tenta d'abord de transpose[r] l'idée néo-plastique dans l'espace pa[r] des constructions de blocs ou de plan[s]



Willy Anthoons : Cathédrale. *Pierre blanche. 1950. H. : 50 cm. Coll. M. Seuphor.*

chettes polychromées. Plus tard, il enrichit son thème avec le cercle et la ligne inclinée. D'autres, qui n'ont pas les mérites et la longue expérience de Gorin, ont fait avec la même donnée une brillante carrière en peu d'années. Ce siècle est cruel pour les modestes.

La pierre, élément d'élection de la statuaire antique et qui a parsemé la France des merveilles romanes et gothiques a gardé une place de choix au milieu de la pluralité des matériaux modernes. Malgré la facilité du modelage et la docilité du bronze qui adopte tout, même des formes qui ne s'y adaptent pas sans un certain malaise, beaucoup de jeunes sculpteurs sont attirés par la taille directe. C'est l'opposé même, par la lenteur forcée du procès, du tachisme, de l'art informel, de l'écriture directe. Ce contraste est une des caractéristiques de notre temps, et non pas la moins surprenante. Comme si l'extraversion des uns créait, chez d'autres, un appel d'air vers l'intériorité. En somme, c'est l'homme lui-même qui est « divers et contradictoire » et il est bon que tous ses états se perpétuent — tout au moins dans l'art où ils ne tuent personne.

Un des meilleurs ouvriers de la pierre est aujourd'hui sans doute le Suisse Aeschbacher, auquel nous devons une série de menhirs d'une race qui a su unir, presque miraculeusement, l'élégance et la force. *Elégance* est un mot qui subit actuellement des malheurs, comme aussi *humanisme* et tant d'autres. Mais ces modes verbales ou ces phobies intellectuelles passent et la réalité reste. Je ne pense pas qu'il faille jamais se départir d'une certaine élégance d'es-



…ias Goeritz: Construction inache- *Bois peint. 1955. H.: 96 cm. Carstairs Gallery, New York.*



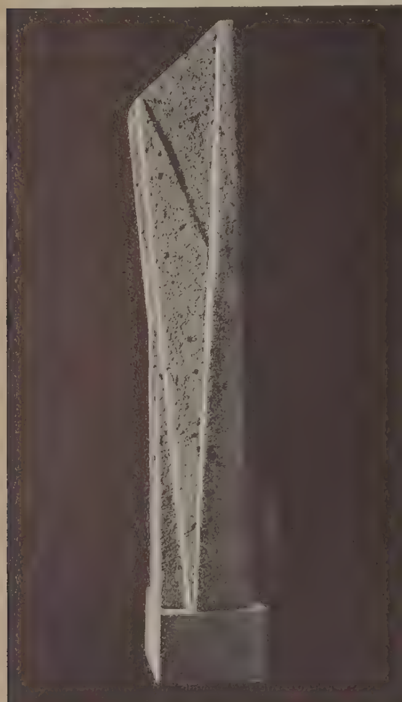
Maurice Lipsi: Sculpture. *Lave. 1957.*





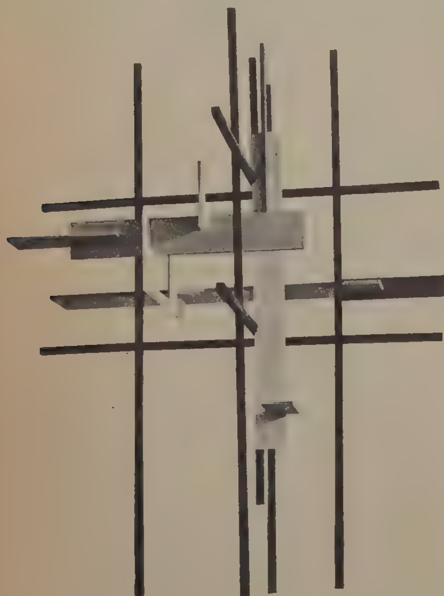
Ci-contre, Turnbull: Cheval. *1955. Plus loin, Carlo Sergio Signori :* Paolo e Francesca. *1953.*

prit, je pense qu'elle est le signe même de la culture, de la civilisation, et Aeschbacher nous montre bien qu'elle n'est pas du tout un synonyme de faiblesse ou d'effémination. Ces dernières épithètes conviennent bien plus,

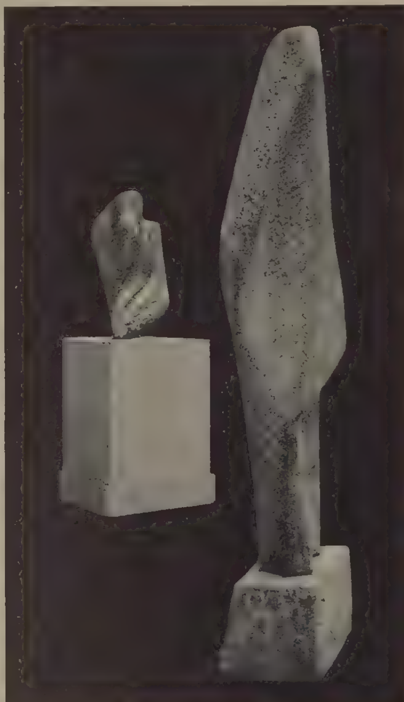


Hans Aeschbacher: Figure I. *Lave. 1955. Hauteur: 185 cm. Collection particulière.*

à mon sens, à ceux qui affectent, dans nos grandes villes, des allures de sauvages et qui s'affublent en débraillés.



L'Israélien Shamaï Haber, qui travaille à Paris depuis dix ans, m'a impressionné depuis peu par des menhirs d'un style différent de ceux d'Aeschabacher, faisant généralement partie d'un ensemble de pierre de dimensions diver-



Dodeigne: Sculpture. *Pierre de Soignies. 1958. Hauteur: 180 cm.*

ses. Ce sont des descendants des sculptures en plusieurs pièces de l'Américaine Schnabel et de celles, plus multiples, volontairement heurtées, du sculpteur franco-hongrois Szabo.

Toujours dans la même matière, nous rencontrons un raffinement très grand et une poursuite obstinée de l'énoncé subtil chez Willy Anthoons. Ce Belge de Paris est un maître de la décantation du signe et de la forme. Les titres qu'il donne à ses sculptures *(Formes mystiques, Forme infinie, Cathédrale humaine, Interne)* peuvent faire penser que la spiritualité y est quelque peu sollicitée. Il n'y a rien de tel quand on regarde les œuvres: leur langage est sculpture d'abord, c'est-à-dire vide, creux, surface animée. Mais cette animation exclut la violence et c'est un message de douceur

A gauche, Gorin: Construction. *1955. A droite, Louise Bourgeois:* Figures. *Sapin. 1950. Egan Gallery, U.S.A.*

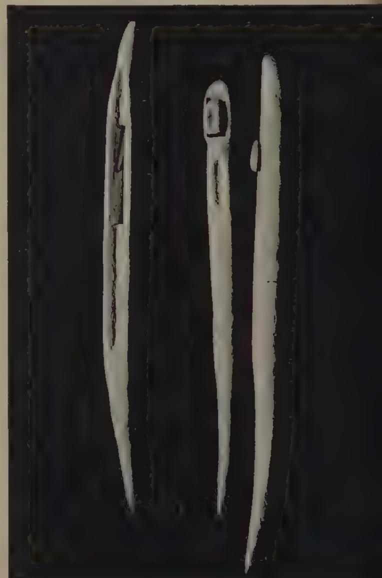
qui nous fait signe, discrètement, q nous convie à des saveurs spirituelles effet, dans un climat de réelle fraîche

Maurice Lipsi, récemment, a sculp dans la lave quelques-unes des p belles pierres que j'aie vues dep longtemps. Une longue expérience (Li est né en 1898) l'a conduit, par quelqu détours sans doute nécessaires, à dépouillement qui est science et sages La texture de la pierre agrémen heureusement la forme, limitée à qu ques arêtes accordées. Les vérités esse tielles gagnent à être épelées.

Quant à Signori, avec les form très achevées qu'il extrait du marbre Carrare même, c'est le printemps itali qui vient à nous dans un *dolce stil nuo* parfaitement adapté à notre temps.

Enfin, les grandes pierres noires Dodeigne demandent qu'on les signa Jamais statues n'ont autant mérité nom. Ce sont des statures, en effet, très humaines par la dimension, la si houette, la texture qui les habil comme d'une étoffe. On pense à de êtres voilés, chacun enfermé dans so mystère profond, taciturne et solitai communiquant le silence, un mêm silence qui les ensevelit tous.

Dans un tout autre domaine, cel du fil, il me semble que les pelotes nœuds de l'Allemand Kricke sont u des réalisations les plus originales da cette technique assez nouvelle. Le mêm sculpteur a également des réussit plastiques avec des barres parallè posées horizontalement. Une Mu



is Brigitte Meier-Denninghoff, dis-
ele Pevsner, a, elle aussi, réalisé
elles œuvres avec le rythme des
eles, généralement verticales.

lia Penalba, Argentine qui tra-
à Paris, mérite, par la réelle
é de son œuvre la célébrité
e a conquise en peu d'années. Ses
qu'elle appelle si poétiquement
s *d'amour* ou *Liturgies végétales*,
en allusions et réminiscences de
sorte, sont parmi les œuvres les
solides que la sculpture nous ait
tées ces dernières années. Elle a
er d'un thème unique des variations
urs nouvelles qui l'approfondissent
le fatiguer.

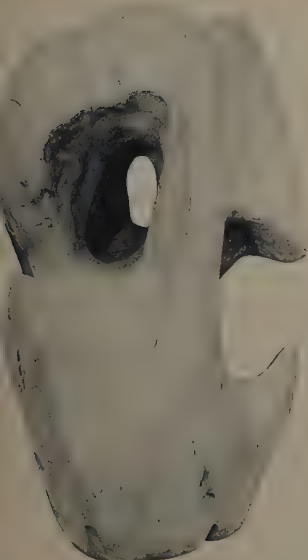
Angleterre, après Moore et Hep-
n, a vu naître une génération de
teurs que l'on connaît bien dans
onde entier grâce aux bons offices
British Council. William Turnbull
pas le plus célébré, tant s'en faut,
son œuvre récente est d'un carac-
très singulier. Il passe aisément de
traction à la figure, mais quelles
les soient ses sculptures sont cou-
s de lignes parallèles qui en animent
rface et en déterminent le sens,
ngage. C'est la recherche d'une
mique élémentaire, qui s'énonce
simplement que l'on marche, danse
hante.

terminerai cette galerie très arbi-
e avec l'Italien Mario Negri qui,
ussi, s'exprime indifféremment en
abstrait et en style figuratif clas-
e. Ce classicisme figuratif, il l'a

Mario Negri : Figura Sola. *Bronze. 1957. H. : 40 cm. Grace Borgenicht Gallery, New York.*

en commun avec un grand nombre de sculpteurs de son pays, mais il s'en distingue par la sobriété, par un certain calme hiératique qu'il impose à ses œuvres. Il s'est en quelque sorte spécialisé dans la figure debout sur une stèle. L'unité du socle et de la sculpture proprement dite, unité tant recherchée par d'autres sculpteurs avec plus ou moins de succès, est ici réalisée d'une manière simple et parfaite. Non seulement le socle ne dérange pas la figure, il la termine, il l'accomplit.

Que la sculpture actuelle est riche en talents divers et d'un haut niveau spirituel, ces quelques notes — et les images qui les accompagnent — suffisent, je crois, à le démontrer. M. S.



Noll : Job. *1957. Orme. Hauteur : 65 cm.*

Si vous voulez en savoir davantage

Nous ouvrons régulièrement nos colonnes aux personnalités les plus éminentes du monde artistique en leur demandant de présenter les jeunes artistes sur lesquels ils fondent des espoirs (voir L'Œil, *nº 46).*

Vous pourrez lire, dans trois mois, La Sculpture de ce Siècle *de Michel Seuphor (à paraître aux Editions du Griffon, à Neuchâtel). Cet ouvrage sera le plus complet publié, à ce jour, sur la sculpture moderne depuis Rodin.*



Pittsburgh International

PAR GORDON BAILEY WASHBURN

Tous les trois ans, les artistes les plus avancés du monde entier sont invités à présenter leurs œuvr
dans la capitale de la sidérurgie mondiale

lé par Andrew Carnegie pour per- sa mémoire, l'Institut Carnegie sburgh comporte un département un musée scientifique, une salle ncert et une bibliothèque. La hèque est l'une des premières celles que le multimillionnaire ux créa à travers le monde. Le ent qui abrite aujourd'hui cet en- d'établissements culturels est aste que le Capitole de Washing- son toit, le plus grand d'Amé- couvre une superficie de près de hectares. Bâti entre 1895 et 1907, ète l'influence du style « Beaux- dans l'architecture américaine de époque.

riche fondateur, qui n'était en quant en Amérique, qu'un pauvre ant écossais, favorisa l'organisa- d'expositions annuelles d'art con- orain dès l'achèvement de l'édifice. érons », disait-il lors de la première ition en 1896, « que les peintures ées à être exposées ici représente- outes les écoles et sauront enrichir fois les esprits artistes et les gens us humbles. » Son désir était que nanifestations internationales con- ent à la paix entre les nations en isant la bonne entente et une réhension réelle entre les peuples. seulement en 1920 que l'exposition elle prit le nom de *Carnegie International* et, à partir de 1950, celui de *Pittsburgh International.* Dès l'origine, ce panorama périodique constitua la préoccupation majeure du Département d'art de l'Institut. Son organisation absorba tout le temps du directeur et de ses collaborateurs et devint l'objet de l'attention générale, car elle constituait la plus grande manifestation artistique des Etats-Unis et la seule exposition internationale de peinture contemporaine.

titut Carnegie de Pittsburgh a été uit dans le style « Beaux-Arts » dont llionnaires américains, au début du admiraient la solennité. Financé roi de l'acier, Andrew Carnegie, le ent comprend, outre un département une bibliothèque, un musée scienti- et une salle de concert dont on voit e page ci-contre. Sur notre document, rière-plan, la statue du fondateur.

Même dans ses années les plus conformistes, la *Pittsburgh Exhibition of Contemporary Painting*, connue en Europe comme le « Prix Carnegie » s'est toujours fait gloire de révéler des talents nouveaux et méconnus. Durant les dix-huit années pendant lesquelles Mr. Homer Saint-Gaudens eut la charge d'organiser cette manifestation, il essaya d'y donner un panorama des tendances de la peinture mondiale, en y présentant les maîtres les plus en vue du moment, des tenants de l'art académiques aux partisans des formules modernes. Je dis « moderne » et non d'avant-garde, car les réalisations révolutionnaires du Fauvisme, du Cubisme, et de Dada, pour ne citer que quelques-uns des grands mouvements du XXe siècle, ne furent jamais exposées à Pittsburgh pendant leurs années héroïques.

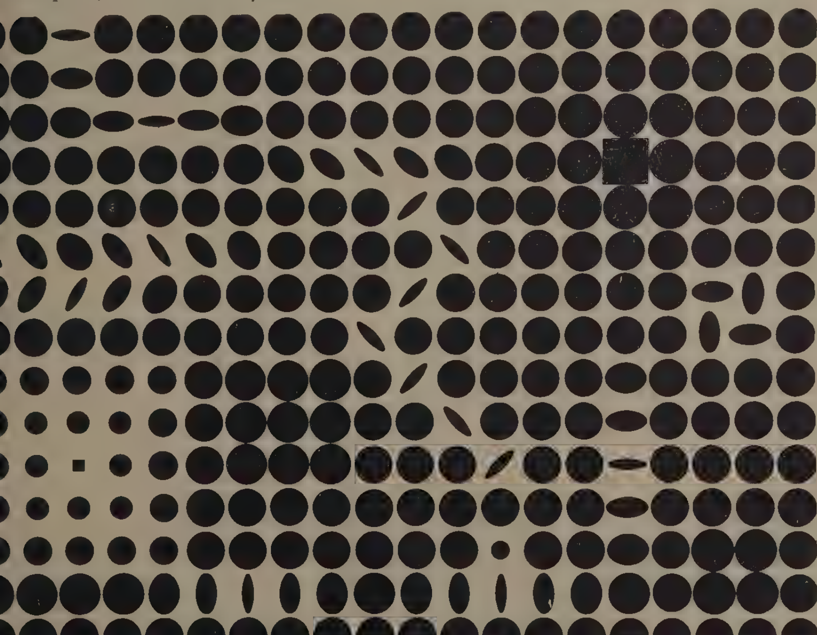
Pourtant, il y eut toujours une petite fraction, parmi les organisateurs, qui s'écartait résolument des sentiers battus. Aussi les expositions soulevaient-elles généralement des tempêtes de protestations contre les contemporains les plus audacieux, tels que Braque, Rouault, Picasso. En 1937, quand *La Nappe Jaune* de Braque (qui fait partie aujourd'hui de la collection Marx à Chicago), reçut le premier prix à Pittsburgh, les citoyens de la ville l'aurait volontiers mise en pièces. La même indignation accueillit l'achat du *Vieux Roi* de Rouault.



Picasso : Portrait de Madame Picasso. *Ce sage portrait de la femme de l'artiste obtint le premier prix à l'Exposition Internationale de 1930. Le fait qu'un Picasso d'un style très accessible ait été préféré aux œuvres plus difficiles du maître témoigne du climat conventionnel qui prévalait alors à Pittsburgh.*

Les musées, par définition, sont conservateurs, comme la plupart des institutions sociales, et l'Institut Carnegie ne faisait pas exception à la règle. Pour ne pas prendre de risque, on préférait acheter les peintures à la mode présentées aux expositions de Pittsburgh, plutôt que celles des artistes plus extrémistes qui, lors des mêmes manifestations, se trouvaient recevoir les prix. Ainsi, le vœu naïf de son fondateur ne s'est pas réalisé; il avait espéré, en bon Ecossais, que les peintures contemporaines acquises pour les collections permanentes de l'Institut se révéleraient être celles des « maîtres de demain ». Il ne se rendait pas très bien compte évidemment qu'il est difficile à des acheteurs, même critiques professionnels, de faire abstraction du climat social et économique de leur temps.

Pourtant, la grande exposition de Pittsburgh, qui avait lieu alors chaque année, faisait toujours place, nous l'avons dit, à un certain nombre de peintures audacieuses et discutées. Néanmoins, Cézanne, Gauguin et Van Gogh ne furent jamais exposés, tandis que Degas, Renoir, Monet, Pissarro et Sisley l'ont été souvent. (Ces derniers ont figuré à la première des expositions Carnegie



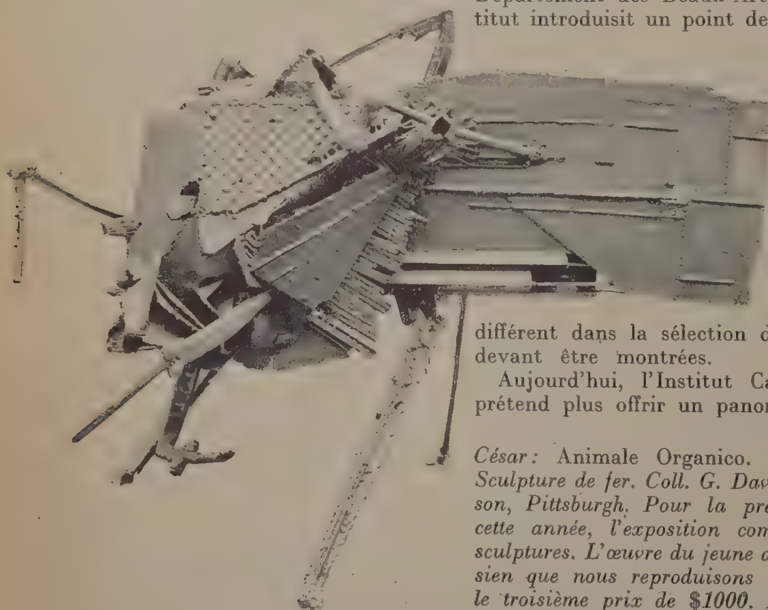
Vasarely : Betelgeuse. *130 × 195 cm. Coll. Denise René. Cet artiste hongrois qui vit à Paris depuis 1930, est l'un des nombreux peintres abstraits appelés à prendre part à l'actuelle exposition de Pittsburgh.*



Le jury du 29e Carnegie International, en 1930. On reconnaît au premier rang, de gauche à droite : Henri Matisse (Paris), Karl Sterrer (Vienne), Bernard Karfiol (New York) ; au second rang : Glyn Philpot (Londres), Homer Saint-Gaudens, directeur des Beaux-Arts de l'Institut Carnegie, Ross Moffett (Provincetown), Horatio Walker (Québec).

en 1896). Plus tard, des peintres aussi avancés qu'Henri Matisse, Edouard Munch, James Ensor, Pierre Bonnard et Chaïm Soutine y participèrent, mais, à vrai dire, par les plus accessibles et les moins provocantes de leurs œuvres. Pendant qu'il était directeur, M. H. Saint-Gaudens introduisit un nombre considérable de nouvelles figures de la peinture internationale, y compris l'Allemand Ernst Ludwig Kirchner (1925), l'Espagnol Salvador Dali (1928), l'Italien Giorgio Morandi (1929) et le Brésilien Candido Portinari (1935). En fait, de très bonne heure, toute l'école expressionniste allemande était fort bien représentée à l'exposition de Pittsburgh, par des œuvres de Kokoschka, en 1925, d'Otto Mueller, en 1927, de Schmidt-Rottluff, en 1928, de Max Beckmann en 1929, d'Emil Nolde en 1930.

Après la démission de M. H. Saint-Gaudens, qui suivit l'exposition de 1950, un changement dans la direction du Département des Beaux-Arts de l'Institut introduisit un point de vue assez différent dans la sélection des œuvres devant être montrées.



César : Animale Organico. *1955-1956. Sculpture de fer. Coll. G. David Thompson, Pittsburgh. Pour la première fois cette année, l'exposition comprend des sculptures. L'œuvre du jeune artiste parisien que nous reproduisons a remporté le troisième prix de $1000. Le premier prix est allé à Calder et le second à Moore.*

Aujourd'hui, l'Institut Carnegie ne prétend plus offrir un panorama complet de l'expression artistique, englob[ant] les deux extrêmes de l'actualité, [de] l'archaïsme à l'avant-garde. Il cher[che] simplement à présenter les meilleu[res] œuvres contemporaines, dans la me[sure] où il est possible de les reconnaît[re]. Le fait que la plupart de ces œuv[res] s'orientent nettement vers l'abstr[ac]tion indique seulement la tendan[ce] dominante de notre époque. Le Pit[ts]burgh International n'a jamais rep[ré]senté le choix d'un comité d'exper[ts] comme c'est le cas de certaines aut[res] expositions internationales comme [la] Biennale de Venise, ou celle de S[ão] Paulo. Sa sélection a toujours reflété [le] jugement d'un seul homme, le direct[eur] des Beaux-Arts de l'Institut.

Un jury international intervient p[our] l'attribution des prix qui ont att[eint], cette année, la somme de 12 250 dolla[rs]. La qualité étant le seul critère, il s'[en]suit que les plus récentes expositio[ns] (elles sont depuis neuf ans deven[ues] triennales) ont accueilli plus de tale[nts] nouveaux qu'auparavant et qu'elles o[nt]

E. Degas : Avant le départ. *1887-18[..] 40×90 cm. Coll. Bührle, Zurich. Ce[tte] peinture de Degas figurait à la premi[ère] Exposition Internationale de Pittsbur[gh] en 1896, avec des œuvres de Renoir, Mon[et], Pissarro et Sisley. La toile de Degas [est] revenue à Pittsburgh cette année pour [la] rétrospective des peintures ayant figu[ré] aux précédentes expositions.*

'œuvre de nombreux artistes de plan. Au cours de ces dernières plusieurs talents incontestables onnus ont été révélés, pour la e fois, au public à Pittsburgh.

préparer l'exposition actuelle- cours, le directeur des Beaux- fait un voyage de six mois en pour compléter son choix. Pour ière fois, 120 sculptures ont été aux 380 peintures qui sont s. La tradition veut que le tiers vres présentées soient améri- et tel sera le cas cette année où le *Pittsburgh International* u dans le cadre des manifesta- mmémorant le deuxième cente- e notre ville et sera financé par nds alloués à cet effet par le du Bicentenaire. A l'heure ac- les legs Carnegie ne sont plus ts et, pour chaque exposition, te subvention doit être sollicitée. urd'hui, l'Institut Carnegie cons- ec fierté qu'Antonio Tapies de ne, qui s'est vu attribuer le prix, a été exposé pour la e fois au Pittsburgh Interna- le 1950, tandis que le Hollandais ppel et le Danois Asger Jorn l'ont 955. Cette année-là, les toiles des ains Motherwell, Baziotes, Kline, , et De Kooning y figuraient ent déjà en même temps que s artistes peu connus de l'Ecole w York, qui n'avaient encore jamais été exposés à Pittsburgh. L'un d'eux, James Brooks, remporta la seule récompense décernée cette année-là à un Américain.





A gauche, Asger Jorn: Incroyable Energie. *1957. Coll. Prospero Guarini, Milan. Ce peintre danois est l'un des artistes scandinaves abstraits dont les œuvres sont présentées cette année à Pittsburgh. A droite, Franz Kline:* Siegfried. *1958. Le peintre américain expose à Pittsburgh depuis 1955.*

A chacune des expositions, le public choisit une tête de Turc et s'attaque comme un essaim d'abeilles en colère à une œuvre difficile qui puisse servir de prétexte à son courroux; la peinture nouvelle est, en effet, une intruse et un élément de trouble dans une perspective conformiste de la vie. En 1952, c'est l'œuvre de Kline, intitulée *Léda*, qui fit scandale. Elle a été achetée ensuite par G. David Thompson, un grand collectionneur de Pittsburgh. En

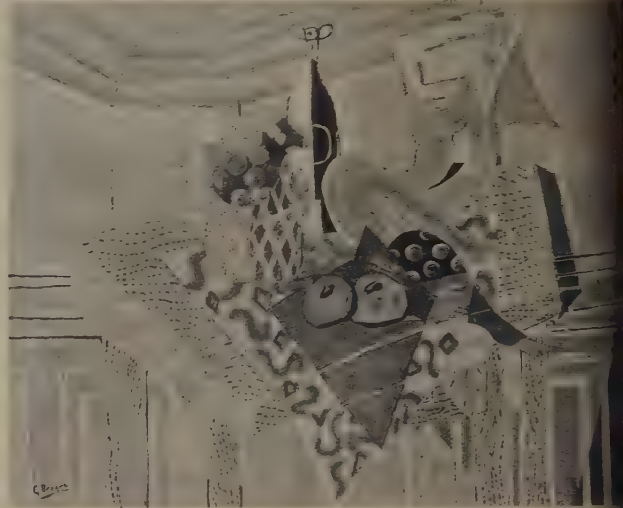
1955, la réprobation générale s'attacha à une œuvre d'Alberto Burri (second prix du Pittsburgh International cette année), qui fit par la suite sa première exposition dans un musée américain à l'Institut Carnegie (1957). L'art contemporain, beaucoup plus que la science

un enclos à ciel ouvert presque entièrement peuplé d'animaux de pierre et de petits personnages folkloriques; Eric Tommesen (ami du dessinateur de meubles, Finn Juhl), dont les sculptures sur bois sont élaborées trop lentement pour qu'elles puissent être très répan-

auquel on doit aussi des constructi
métalliques abstraites d'une sév
tranquille et monumentale.

Les artistes danois contemporains
nettement supérieurs à ceux des au
pays scandinaves, sont encore
connus en Europe. C'est depuis





A gauche, Jacques Villon: La Grande Faucheuse aux chevaux. *97×146 cm. 1950. Coll. part., Etats-Unis. Le prix décerné à*
peinture en 1950 suscita un renouveau d'intérêt pour l'artiste. Si étonnant que cela paraisse, c'est seulement après la seconde gu
mondiale que le grand public découvrit l'œuvre de Villon. A droite, Georges Braque: La Nappe Jaune. *103×143 cm. 1935. Coll. Sa*
Marx, Chicago. La belle nature-morte de Braque reçut le premier prix à Pittsburgh en 1937. Elle est de nouveau à Pittsburgh cette an

contemporaine donne aux gens un sentiment de malaise, d'insécurité, et bat en brèche les frontières d'un monde avec lequel il parvient difficilement à s'accorder.

A l'actuelle présentation du *Pittsburgh International* ouverte le 4 décembre et qui se terminera le 8 février 1959, seront exposés un certain nombre d'artistes peu connus et de grand avenir. Plusieurs d'entre eux, comme Eduardo Chillida et Jorge de Oteiza, n'avaient pas encore vu reconnaître leur exceptionnel talent. Ils ne se ressemblent ni comme hommes ni comme artistes. Chillida, qui travaille surtout le matériau traditionnel de l'Espagne, le fer forgé, crée de belles formes lyriques d'une force et d'un charme romantique. Oteiza, au contraire, bien que travaillant aussi le fer, s'exprime peut-être mieux dans ses pierres dont les cristallisations sont déterminées par une préoccupation architectonique de forme et d'espace. Tous les deux ont été découverts par l'architecte collectionneur Juan Huarte de Madrid, qui est pour eux un mécène et un ami dévoué.

Parmi les sculpteurs européens notables, que la plupart des visiteurs verront pour la première fois, il y a plusieurs Danois, ainsi le charmant artiste populaire Henry Heerup, dont l'atelier est dues, et Robert Jacobsen dont les figurines faites de copeaux de métal eurent tant de succès à Paris, mais





Adolph Gottlieb: Rafale II. *1957. Coll. Joseph E. Seagram and Sons, New York. Un tiers de l'exposition de Pittsburgh est toujours consacré à des artistes américains.*

peu de temps qu'un peintre a
intéressant que Asger Jorn a été reco
pour l'une des figures marquantes
la peinture européenne. Aujourd'
encore, rares sont les musées ou
collections importantes qui posséd
une œuvre de Carl Henning Peder
dont l'influence sur l'art des p
scandinaves a été déterminante à
vers le groupe COBRA. Les pastels
Petersen et ses aquarelles (qui sont pe
être ses meilleures œuvres) nous r
pellent que l'esprit nordique survit
que les animaux entrelacés et au
imaginations mystiques de l'art sept
trional n'ont pas disparu avec l'avè
ment de l'ère scientifique.

Les Belges et les Hollandais s
proches de ces artistes danois. Plusie
d'entre eux ont d'ailleurs fait partie
l'ancien groupe COBRA, qui rappelo
le, tira son nom des initiales de Cop
hague, Oslo, Bruxelles, Rotterdam
Amsterdam. L'excellent peintre be
Pierre Alechinsky, qui apparut pour
première fois au Pittsburgh Inter
tional de 1952, est l'un des anci
membres du groupe. Il vit actuellem
à Paris plutôt que dans son pays nat
ainsi fait également le brillant pein
danois Richard Mortensen.

Le vigoureux sculpteur flamand, R
D'Haese, sera une découverte pour b
des visiteurs de l'exposition Carne
D'Haese, qui coule lui-même ses figu
étranges dans une ferme près de B
xelles, appartient à un intéressant p



se : Nature Morte au compotier. *Coll. Bernheim Jeune. 1925. La peinture de Matisse qui reçut le premier prix en 1927 est présentée actuellement à l'exposition rétrospective de Pittsburgh.*

e d'artistes belges dont fait partie
nent Jean Verbruggen et Serge
ercam.
Hollandais sont, eux aussi, tou-
à la recherche de réalisations
s. Un talent inconnu peut mûrir
peu, mais son apparition n'échappe
s à l'œil de M. Sandberg, le direc-
u Stedelijk Museum d'Amsterdam
nt le premier à attirer l'attention
onde sur les meilleures créations
art hollandais actuel. L'une des
nnalités les plus intéressantes de
sition de cette année est peut-être
d Lataster dont les peintures ont
écemment exposées à Paris. On
pourra aborder aussi l'art difficile et prometteur de Willem Bouthoorn.

Il est curieux de constater que les Américains sont peu familiarisés avec quelques-unes des principales figures de l'Ecole française. Cette méconnaissance vient en partie du fait que le goût américain va plutôt aux représentations libres et expressionnistes, assez opposées au classicisme plus sévère et parfois plus formaliste des Français.

Mais c'est aussi parce que certains grands artistes comme Bazaine et Ubac ont toujours travaillé si lentement qu'ils n'ont jamais assez de toiles devant eux pour pouvoir organiser une exposition personnelle à New York. C'est aussi le cas de Manessier qui reçut le premier Grand Prix Carnegie en 1955: ses peintures sont vendues à Paris avant même d'être sèches.

D'autres artistes ne deviennent accessibles à notre mentalité américaine qu'après un certain nombre d'années. C'est probablement ce qui se passe pour Pierre Tal-Coat, Victor Vasarely et Jean Dewasne, pour n'en citer que trois dont la valeur n'est pas encore assez reconnue aux Etats-Unis. Au contraire, l'art de Serge Poliakoff est, semble-t-il, un langage international, immédiatement intelligible. Rares sont



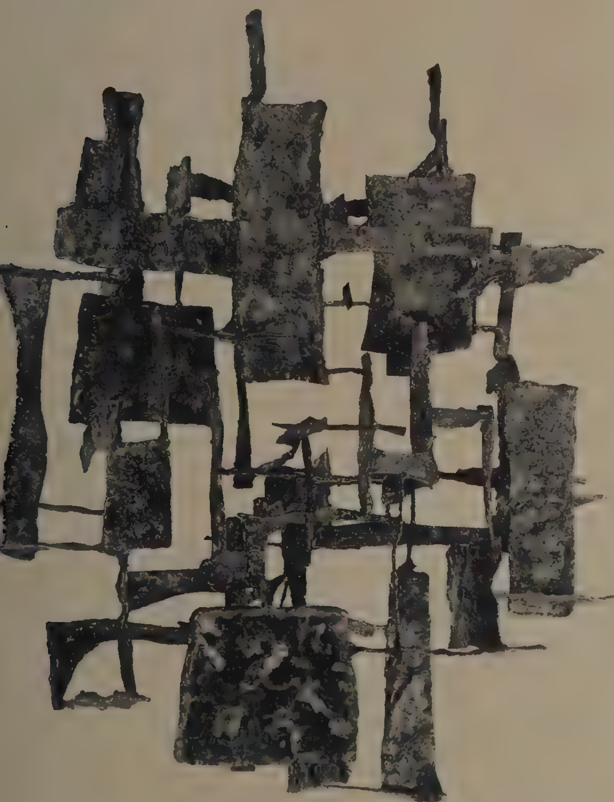
ci-contre, Mortensen:* Calvados. *162×130 cm. 1955. Coll. e René. L'artiste danois qui travaille surtout à Paris, a peint ormandie une série de toiles dont fait partie cette composition. ntre, Alberto Burri:* Grande Legno 2-58. *L'artiste italien ▶ enu cette année le troisième prix de peinture ($ 1000). Ses œuvres sont faites de pièces de toile cousues ensemble.*

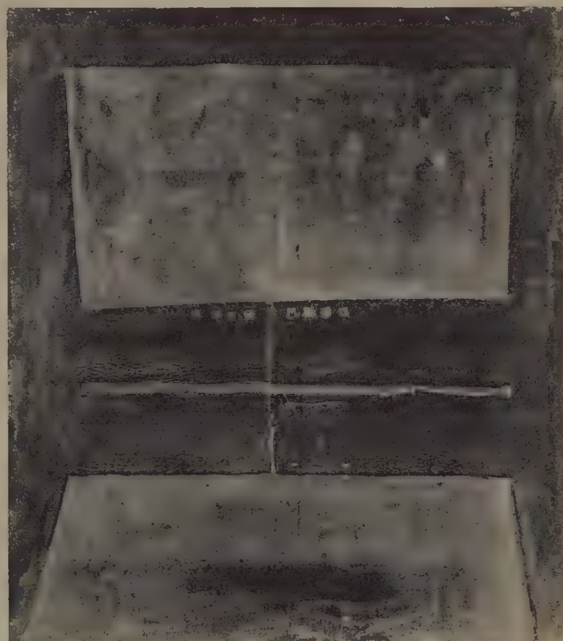
llectionneurs et les musées d'Europe occidentale qui ne post au moins une toile de cet artiste partisan décidé de l'absion, dont l'œuvre porte une sorte d'empreinte universelle. paraît aujourd'hui que Soulages, Mathieu et Fautrier possèégalement les qualités qui retiennent les faveurs du public, exposition du Bicentenaire de Pittsburgh a été inaugurée le anniversaire du fondateur et, dès son ouverture, les ache- de toute l'Amérique et même du Canada s'y sont présentés. 955, le tiers de l'exposition a été vendu aux collection-, marchands, et musées du pays. Beaucoup de jeunes es ont trouvé un marchand new-yorkais ou un nouvel eur, grâce à l'unique œuvre qu'ils avaient été invités à ser à Pittsburgh. A chaque visiteur s'offre la possibilité ulante de faire une découverte.

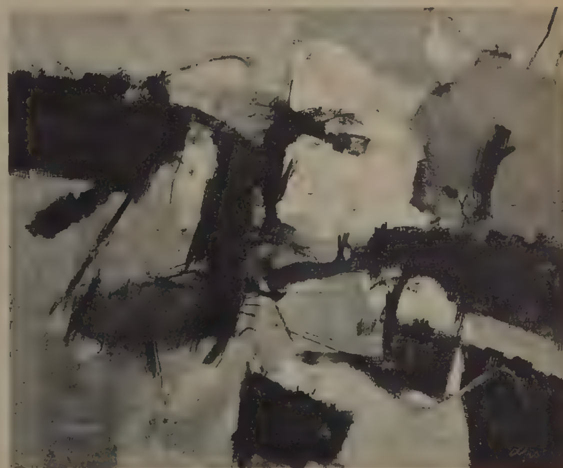
ous voulez en savoir davantage

sitez les galeries de tableaux des grandes capitales et, bien du, lisez L'Œil *qui s'attache à suivre l'effort des jeunes es valables.*









essus, Ibram Lassaw: Assemblage. *1958. Cuivre et bronze. aw est l'un des sculpteurs américains les plus connus parmi qui figurent à l'exposition de Pittsburgh. Il travaille le métal ande échelle, combinant une série de rectangles autour d'un ce central. Ci-dessus à droite, Antoni Tapies:* Peinture. *1958. remier prix ($3000) a été décerné cette année au jeune peintre Barcelone. Il a fait partie du groupe très discuté des artistes gnols invités à la Biennale de Venise, qui ont surpris le ic par leur audace. Ci-contre, Afro:* Villa Fleurent. *1958. tiste italien a remporté le second prix de peinture ($1500).*

« Il est inadmissible qu'une femme puisse dessiner aussi bien » disait Degas en regardant une gravure de Mary Cassatt

TEXTE DE ADELYN D. BREESKIN



La Lettre. *Estampe en couleurs. 1891.*

C'est un grand plaisir de publier dans une revue de langue française cette brève étude sur une artiste américaine qui fut, à Paris, une personnalité d'exception au cœur du mouvement d'avant-garde du XIXe siècle. Le critique d'art français André Mellerio écrivait d'elle en 1910: « Elle appartient éminemment à sa race », et encore: « C'est l'expression directe et significative du caractère américain. » Le jugement est absolument exact: bien que plongée dans la vie artistique de Paris dès son arrivée en 1873, elle ne fut que très peu touchée par celle-ci. Son intelligence et son bon sens attirèrent chez elle des hommes remarquables, tels Clemenceau, Mallarmé, Jacques-Emile Blanche et George Moore. Mais durant toute sa longue existence, qui s'écoula principalement dans la capitale française, elle resta une dame américaine.

Sa famille, qui avait porté jadis le nom de Cossart, était d'origine française et huguenote. Lors des troubles religieux de 1662, l'un de ses ancêtres avait émigré d'abord en Hollande, puis vers la petite colonie lointaine de la Nouvelle-Amsterdam. Un descendant de ce pionnier gagna l'Ouest et se fixa à Pittsburgh, où Mary Cassatt, troisième enfant de son arrière-petit-fils, naquit en 1845. Elle avait cinq ans lorsque ses parents l'emmenèrent en France, où se fit son éducation. A leur retour, ils s'établirent à Philadelphie.

A 23 ans, son ambition de devenir une artiste la ramena en Europe, où elle voulait travailler dans les musées, car elle resta convaincue toute sa vie que l'art ne s'apprend pas à l'école. Elle alla voir d'abord les peintures du Corrège à Parme, étudia Velasquez en Espagne, Rubens et Franz Hals à Anvers et en Hollande. Elle atterrit finalement à Paris en 1872 et fut tout de suite attirée par le groupe impressionniste, dont elle vit les œuvres chez les marchands de tableaux ou dans les galeries. Plus tard, écrivant à des amis américains, elle disait le souvenir que lui laissait sa première découverte des pastels de Degas dans une vitrine du boulevard Haussmann: « Je pris l'habitude d'aller coller mon nez à la vitre pour absorber tout ce que je pouvais de son art. Cela a transformé ma vie. A partir de ce moment, j'ai vu l'art comme je désirais le voir. »

En 1877, Degas reconnut la parenté qui la liait aux peintres de son groupe. Il lui demanda d'exposer avec les impressionnistes et Mary Cassatt prit part à quatre de leurs cinq expositions. Emile Zola écrivit d'elle, dans le *Voltaire*, en 1880 : « Mademoiselle Cassatt, une Américaine je crois, a débuté dernièrement avec des œuvres remarquables, d'une originalité singulière. »

A l'occasion de ces expositions, elle gagna l'amitié de Degas, près duquel elle travailla de longues années, non pas comme une élève, mais comme un confrère très apprécié. Dès 1879, parlant dans une lettre à son ami Bracquemond des estampes que lui-même, Pissarro et Cassatt étaient en train de réaliser pour un journal intitulé *Le Jour et la Nuit* dont il préparait la publication, il écrivait: « Les aquatintes marchent, Je suis sur ma planche, fort au grand jeu. » Il avait intitulé cette gravure « Au Louvre, Musée des antiques. » Elle montre Miss Cassatt vue de dos, appuyée sur son ombrelle, et absorbée dans l'étude des objets exposés. Elle apparaît encore sur deux gravures et posa aussi pour quelques peintures et pastels (voir *L'Oeil* no 27), en particulier celles de la série des modistes. Degas avait fait d'elle une esquisse pleine de caractère qui fut longtemps accrochée dans son atelier à Paris. Mais, en 1912, elle écrivait à Durand-Ruel: « C'est le portrait que Degas a fait de moi et qui est accroché dans la chambre à côté du salon (mon atelier), dont je voudrais surtout me défaire... Ce portrait de Degas, je désire surtout ne pas le laisser à ma famille comme étant de moi. Il a des qualités d'art, mais est si pénible et me représente comme une personne si répugnante que je ne voudrais pas qu'on sache que j'ai posé pour cela. » Sa répulsion vient de ce que Degas la fit poser assise, penchée en avant, les coudes sur les genoux, avec des cartes à la main. Son sens victorien du décorum en était offusqué et nous pouvons être sûrs, à mon avis, que Degas choisit délibérément cette pose pour la choquer. Elle dit une fois de lui: « C'est un pessimiste, il vous dissout au point qu'après l'avoir vu, vous pensez: Oh, pourquoi essayer puisqu'il n'y a rien à faire? » Mais en dépit des brouilles, elle continua d'essayer. Elle apprit à esquiver ses remarques au vitriol, ou à lui rendre la pareille.



La Loge. *Eau-forte et aquatinte. Vers 1880.*



Enfant donnant à manger aux canards. *Estampe en couleurs. 1895.*

Aussi leur association commencée avec les expositions impressionnistes et le projet de publication pour *Le Jour et la Nuit* se prolongea durant des années. Roger Marx et Achille Segard croient pouvoir affirmer tous les deux qu'un numéro du journal parut effectivement, mais ceci semble contredire les faits. Quoi qu'il en soit, l'entreprise n'a pas été vaine puisqu'elle a grandement contribué à stimuler l'intérêt des deux artistes pour les procédés graphiques. Segard, qui fut le premier biographe de Cassatt, nous dit que, pour atteindre la perfection absolue dans le dessin d'après le modèle vivant, elle choisit l'expression graphique comme étant le meilleur moyen d'exclure toute tricherie, toute inexactitude. Segard rappelle aussi qu'elle disait, à propos de ses premiers essais de gravures et d'aquatintes: « Voilà qui vous apprend à dessiner. » Et encore: « Il y a deux routes pour le peintre, l'une est large et facile, l'autre étroite et pénible. » En réalité, elle croyait, elle, au travail pénible, et s'imposait la plus rude discipline professionnelle. Elle était dans son atelier à huit heures du matin, et ne le quittait généralement qu'à la nuit tombante. Toute la journée, elle peignait ou faisait du pastel. Ensuite, alors que tout autre aurait demandé grâce, elle passait encore des soirées entières à travailler ses gravures. Elle garda toujours cette exigence de haute qualité que Degas lui avait donnée et continua avec un tel acharnement que de 1874 à 1897 — pendant 23 ans — elle passa la plus grande partie de son temps enfermée dans son atelier à Paris ou aux environs, travaillant sans répit, été comme hiver. Son besoin de perfection et son infaillible sens critique l'empêchèrent de tenter une exposition personnelle à Paris ou ailleurs, avant 1891: elle avait alors 47 ans, et même à ce moment-là, c'est par dépit qu'elle s'y résolut. Elle apprit par son marchand, Durand-Ruel, que la Société des peintres-graveurs français était en train de se constituer avec Henri Guérard comme président, et qu'ils avaient décidé de limiter le groupe à des artistes français de naissance, excluant ainsi Pissarro et elle-même. Miss Cassatt fut d'abord blessée, puis irritée de cette exclusion, et quand la première exposition fut annoncée, elle proposa à Pissarro de se joindre à elle pour organiser dans une salle annexe, chez Durand-Ruel, une petite exposition au moment même où celle du groupe se tiendrait dans la galerie principale. Pissarro accepta et, le 3 avril, il écrivait à son fils Lucien: « Je pense qu'il est nécessaire, pendant que je suis bien imprégné de ce que j'ai vu chez Miss Cassatt, où je suis allé hier, que je te parle des gravures en couleur qu'elle compte exposer chez Durand-Ruel. Nous ouvrons samedi, en même temps que les patriotes qui, entre nous soit dit, vont être furieux d'apprendre qu'à côté

La Toilette. *Estampe en couleurs. 1891.*





aura une exposition de choses rares, [cut off]uises.

Tu te rappelles des essais que tu as [cut off]s à Eragny? Eh bien, Miss Cassatt [cut off] réalisé admirablement, le ton mat, [cut off] délicat, sans salissures ni bavures: [cut off] bleus adorables, des roses frais, etc... [cut off]e nous manquait-il pour réussir?... [cut off] l'argent... Oui, un peu d'argent. Il [cut off]ait des cuivres, une boîte à grains; [cut off]st assez encombrant, mais absolument [cut off]essaire... Mais le résultat est admi[cut off]le, c'est aussi beau que les Japonais, [cut off] c'est de la couleur à imprimer!... [cut off] reste, c'est convenu avec Miss [cut off]ssatt, de faire ensemble avec elle des [cut off]ies: je ferai des *Marchés*, des *Pay[cut off]nes dans les champs*.

[cut off]e public ne partagea pas l'avis [cut off]housiaste de Pissarro, qui écrivit [cut off]ucien: « Il est arrivé pour Miss Cas[cut off]t ce que du reste je lui ai prédit: [cut off]e grande indifférence de la part des [cut off]iteurs, et même une grande opposi[cut off]n. Zandomeneghi a été sévère; Degas, [cut off] contraire, a été élogieux, il a été [cut off]armé par le côté noble de cet art, [cut off]t en faisant des petites réserves qui [cut off] touchent en rien le fond. »

[cut off]Miss Cassatt présentait à cette expo[cut off]on une série de dix estampes en [cut off]uleurs et une autre de douze pointes [cut off]hes. Elle avait visité avec Degas [cut off]grande exposition japonaise qui avait [cut off] lieu l'année précédente à l'Ecole des [cut off]aux-Arts et qui leur avait fait une [cut off]te impression. Les estampes surtout [cut off] avaient frappés par leur nouveauté, [cut off] leur originalité, par un emploi radi[cut off]ement différent des concepts artisti[cut off]es fondamentaux. Miss Cassatt en [cut off]heta aussitôt bon nombre qu'elle pla[cut off] dans son atelier de Paris et dans son [cut off]âteau de Mesnil-Theribus. Sa famille [cut off] possède encore quelques-unes qui [cut off]t toutes d'Utamaro ou de son école. [cut off]us savons qu'Hokusai figurait égale[cut off]nt à l'exposition, mais il fit surtout [cut off] paysages, genre qui n'intéressait [cut off]s Miss Cassatt. Aussi n'acheta-t-elle [cut off]cune de ses gravures sur bois.

[cut off]Après une étude approfondie d'Uta[cut off]ro, et probablement aussi de Toyo[cut off]ni, elle décida de s'essayer à une [cut off]nsposition libre de leur style. Elle [cut off]xplique dans une lettre à un ami [cut off]éricain: « La gravure est un énorme [cut off]vail: nous y passions quelquefois la [cut off]rnée entière — huit heures — tous [cut off] deux (elle et son imprimeur Le Roy), [cut off]vaillant aussi dur que nous pouvions, [cut off] nous tirions seulement huit ou dix [cut off]reuves par jour. Ma méthode est très [cut off]mple. Je traçais une esquisse à la [cut off]nte sèche et je la transférais sur [cut off]ux autres planches, tirant en tout [cut off]is planches, jamais plus, pour chaque [cut off]reuve. Puis je posais l'aquatinte par[cut off]t où il fallait de la couleur, qui, par [cut off]nséquent, était peinte sur la plaque, telle qu'elle devait apparaître sur l'épreuve... Je dessinais l'esquisse à la pointe sèche et j'étendais un grain là où la couleur devait être appliquée, puis je coloriais *à la poupée* (c'est-à-dire qu'elle mettait les teintes avec de petites poupées de chiffon). Au début, j'ignorais tout de cette méthode et comme je coloriais moi-même chaque planche, j'ai parfois varié la manière d'appliquer les couleurs. La série des dix planches fut réalisée avec l'intention d'imiter les méthodes japonaises. Naturellement, j'abandonnais quelquefois ce point de vue après le premier tirage pour m'attacher davantage à l'atmosphère. »

Comme elle n'avait jamais pratiqué la gravure sur bois, le procédé des Japonais, elle devait transposer leur technique, utilisant les plaques de métal au lieu du bois et superposant la pointe sèche à l'eau-forte avec des zones de couleur appliquées sur un fond d'aquatinte. Les résultats sont tels que même si ces estampes en couleurs avaient été son unique création, elles suffiraient à assurer son renom. Elles restent ses réalisations les plus originales et ajoutent un chapitre nouveau à l'histoire des arts graphiques car, du point de vue technique, elles n'ont jamais été surpassées. Mais il est plus juste de considérer avant tout leur qualité esthétique. A ce point de vue encore, elles s'imposent. La plus belle, je crois, dans la série des dix est *La Toilette* (voir p. 43). En la voyant, Degas s'écria qu'il ne pouvait admettre qu'une femme fût capable de dessiner aussi bien. Son talent de dessinateur y paraît vraiment magistral et nous pouvons être sûr que la figure a été tracée directement sur le cuivre d'après le modèle, sans esquisse préliminaire. L'angle de vue est pris assez bas, selon le parti pris habituel des Japonais. Le vêtement aux rayures vives tombant sous la taille, les grands ramages du tapis et la cruche fermement dessinée au premier plan à gauche trahissent la même influence. Le contour même de la toilette, avec les courbes simples des moulures, rappelle la manière dont les Japonais rendaient les éléments de mobilier. Il y a deux sortes de sujets: les uns sont des études de femmes, les autres traitent son thème favori, la mère et l'enfant, mais la plus grande partie appartient à la première catégorie. Il est amusant de noter que Miss Cassatt est allée jusqu'à donner un type japonais à certains de ses modèles. Dans *La Lettre* (voir page 40), par exemple, les yeux baissés de la femme sont légèrement obliques, ce qui est, en Orient, une façon de marquer la beauté. Dans cette estampe, le pupitre franchement plat, avec ses angles aigus et son bord lisse et allongé, qui n'est certainement pas dans le goût victorien, dérive aussi de prototypes orientaux. Sa surface toute plate forme un parfait contraste avec les motifs vigoureux du vêtement et du papier qui couvre les murs. L'estampe intitulée *En Tramway* avait été appelée, en réalité, par Miss Cassatt, *Dans le bateau mouche*. Mais sur un autre tirage, elle indiqua le premier titre, ce qui me semble plus logique, puisqu'à travers les vitres on découvre la rivière comme d'un pont assez haut (voir page 44). L'arabesque formée par la figure du bébé, détachée sur la robe brune de sa mère et le ton neutre du vêtement de la nourrice à droite, évoque la forme des plus belles fleurs exotiques et la manière dont les Orientaux cernent leurs pivoines ou leurs chrysanthèmes. Le choix des couleurs ne dérivait pas des estampes japonaises, mais lui était tout à fait personnel. En impressionniste exercée aux couleurs, elle avait banni le noir de sa palette, et dans aucune de ses estampes on ne le trouve en étendue plate, bien qu'il soit souvent la note dominante des estampes d'Utamaro. Elle introduisait à la place des bleus profonds, des bruns, des gris et des verts, et toute une gamme de roses et de bleus — « des bleus adorables », disait Pissarro — de jaunes et de tons basanés.

L'impression faite par leur exposition commune fut assez décourageante, comme le montre la lettre de Pissarro. Quelques mois plus tard, il écrivait ceci: « Miss Cassatt se prépare à organiser une exposition générale de ses œuvres à New York. Certes, elle aura là toutes les chances d'un grand succès, connaissant bien le monde et le terrain. » Mais là encore, les résultats se révélèrent médiocres. L'artiste fut très désappointée de voir ses compatriotes montrer si peu de goût pour son œuvre. En dépit de cette déception, elle se sentit suffisamment réconfortée par les encouragements d'un petit nombre d'amis pour continuer à travailler l'estampe en couleurs, sans se laisser arrêter par le terrible labeur que cela impliquait. Elle en produisit encore sept, et, parmi elles, la charmante composition en largeur intitulée *L'enfant donnant à manger aux canards* (voir page 42). Exécutée environ quatre ans plus tard, il y manque le choc direct de l'influence orientale qui avait inspiré les premières séries, et elle n'a pas la densité énergique de celles réalisées quelques années plus tôt.

Entre 1899 et 1900, Mary Cassatt entreprit un grand voyage en Amérique pour voir sa famille et ses amis. Après son retour, on sent une détente dans son œuvre. Il est possible que ses amis lui aient vanté les avantages d'un labeur moins acharné. Elle comprit aussi qu'elle avait, parallèlement à son travail, une mission à accomplir en aidant ses riches amis à acquérir des œuvres importantes de l'art européen qui pourraient aller, plus tard, enrichir les musées d'Amérique. Elle se donna à cette tâche avec un zèle étonnant.

(Suite en page 70.)

[cut off] Tramway. *Estampe en couleurs. 1891.*



Gantelet *exécuté à Innsbruck par Kaspar Rieder vers 1480. Churburg (Tyrol du sud).*





Extraits d'un livre de dessins d'armures ayant appartenu à la bibliothèque du Comte Thun. A gauche, dessin pour une armure de tournoi *de la fin du XVe siècle. De grands motifs en spirale animent la surface des lames protégeant le cheval. A droite,* un cheval et un cavalier en armure *(milieu XVIe s.). L'ensemble est orné de bandes dorées à motifs floraux gravés sur fond bleu sombre.*

L'Homme Armé

PAR JOHN HAYWARD

Les armures anciennes offrent une vision du corps humain qui n'est pas sans analogie avec celle qu'en donnent les sculpteurs d'aujourd'hui

L'armure n'est pas tenue générale-ent pour une forme de sculpture; dans domaine des arts, elle est plutôt aitée en parent pauvre. Il peut sem-er paradoxal de considérer comme une ulpture un objet façonné surtout dans but utilitaire. On faisait des armures ur protéger le corps, et, si possible, ur sauver la vie de leur propriétaire. vec l'armure, la fonction trouvait donc n expression la plus vitale et on peut timer à bon droit que là où la fonc-n était primordiale, le point de vue hétique ne saurait avoir joué un le important. En outre, l'historien art est enclin à chercher des raisons thétiques pour expliquer des trans-rmations qui ont pu être dictées par s considérations purement techniques. faut donc aborder avec prudence problème de l'élément « sculpture » ns l'armure et examiner soigneuse-ent les raisons que l'on peut mettre avant pour y reconnaître une forme sculpture réalisée en acier.

Le travail du sculpteur peut être fini comme la création d'une figure ronde bosse ou en relief obtenue en çonnant un élément plastique ou exécutant un moule pour couler le étal. Si nous laissons de côté un instant point de vue fonctionnel, nous pou-ns décrire une armure comme une ure à trois dimensions, faite d'un ement plastique, le fer, destinée à primer par sa forme et son décor les alités chevaleresques de son proprié-re. Nous arrivons ainsi à une défini-n qui rejoint celle de la sculpture en néral. La raison d'être des plus belles mures de la fin du XVe et du début XVIe siècle ne peut être tout à fait mprise si nous les considérons seule-ent comme des assemblages de lames



evalier avec sa lance et sa bannière tre deux hommes d'armes. *Dessin du vre d'armures du Comte Thun. V. 1480.*







de fer conçus de manière à fournir la protection la plus efficace au corps humain. On portait alors une armure non seulement sur les champs de bataille et dans les tournois, mais aussi pour créer une atmosphère de solennité dans les ques de celui qui la portait et, par la magnificence de ses ornements, la splendeur de sa forme, témoignait de son rang et de sa puissance dans la société. Si on regarde les portraits masculins du XVI[e] siècle (voir page 53), il est frappant de bles dans la forme et l'apparence aussi bien que dans le décor de l'armure.

Pendant cette même période de deux siècles, l'importance de l'armure dans la guerre déclina sensiblement en raison du perfectionnement des armes à feu



Chevalier à pied attaquant un cavalier *dont le cheval porte un harnachement aux emblèmes de l'empereur Maximilien. Dessin du Livre d'armures du Comte Thun. L'armure date de 1500 environ et montre l'apparition des formes arrondies de la Renaissance.*

assemblées tenues à des fins politiques. Elle symbolisait les vertus chevaleres-

Albert Dürer: Trois dessins pour un casque de tournoi. *1514. Paris, Musée du Louvre. Ce casque apparaît dans de nombreuses œuvres de Dürer, il faisait partie sans doute des objets qu'il gardait dans son atelier. Il est difficile d'expliquer l'aspect étrange du casque vu de dos. L'arête centrale paraît sans rapport avec la réalité. Mais il est tout aussi improbable de penser que Dürer ait imaginé entièrement une forme aussi compliquée.*

voir le grand nombre de modèles qui choisirent de se faire représenter en armure, ou, du moins, s'ils désiraient montrer une silhouette plus élégante, avec leur armure à côté d'eux.

Si nous considérons la période de 200 ans environ — du milieu du XV[e] au milieu du XVII[e] siècle — pour laquelle nous possédons encore un bon nombre d'armures, nous sommes frappés par les modes qui se succédèrent. Ces variations affectaient à peine la technique de la construction, mais elles entraînaient des changements considérables et de leur puissance croissante de pénétration. L'armurier ne fit aucune tentative sérieuse pour résoudre le problème posé par les armes à feu, et il n'y a pas de rapport apparent entre les différents types d'armure qui se succédèrent et l'évolution des armes et de l'art de la guerre. Ces changements ne peuvent donc s'expliquer par des innovations techniques ou fonctionnelles. C'est naturellement entre l'armure et le vêtement que le parallèle est le plus étroit, mais il serait absurde de parler du vêtement comme d'une forme de sculpture. Tandis

Lucas Cranach : Portrait de Joachim II de Brandebourg. *Ce portrait est l'une des plus minutieuses études d'armure que l'on connaisse. Il révèle le goût des créateurs pour des exercices de virtuosité allant jusqu'à l'imagination de formes baroques.*

qu'un costume n'a pas d'existence propre et tire sa forme de celui qui le porte, une armure au contraire, recouvrant entièrement la tête et le corps, est une réalité à laquelle celui qui la revêt n'ajoute que la force motrice. Loin de dépendre de lui, l'armure est une version magnifiée de sa personne.

Bien que les changements de modes vestimentaires soient en parallèle étroit avec l'évolution des armures, cette évolution ne dépendait pas du vêtement. Comme le tailleur, le fabricant d'armures a toujours établi ses créations sur la forme du corps humain mais, à la différence du tailleur, il n'hésitait pas — en réalité, il y était obligé par la nature même du matériau employé — à en exagérer certains traits et à en éliminer d'autres. Sa manière de traiter la forme humaine était ainsi, à certains égards, proche de celle du sculpteur moderne.

Le fabricant d'armure donnait une version agrandie et simplifiée — abstraite — du corps humain. Pourtant ce n'était pas toujours le cas. Les Romains avaient essayé consciencieusement d'imiter la structure musculaire du corps sur leurs cuirasses et ce parti a parfois été adopté par les armuriers italiens du XVIe siècle. En Allemagne, la ten dance était exactement opposée, et le armuriers semblent avoir essayé d s'éloigner de la forme du corps plutô que d'imiter celle-ci. On peut avance différentes raisons pour expliquer cett orientation. D'abord, l'apparence inhu maine contribue à l'effet terrifiant d l'armure et elle a ainsi une utilit pratique. D'autre part, la représen tation du grotesque a toujours attir les artistes allemands.

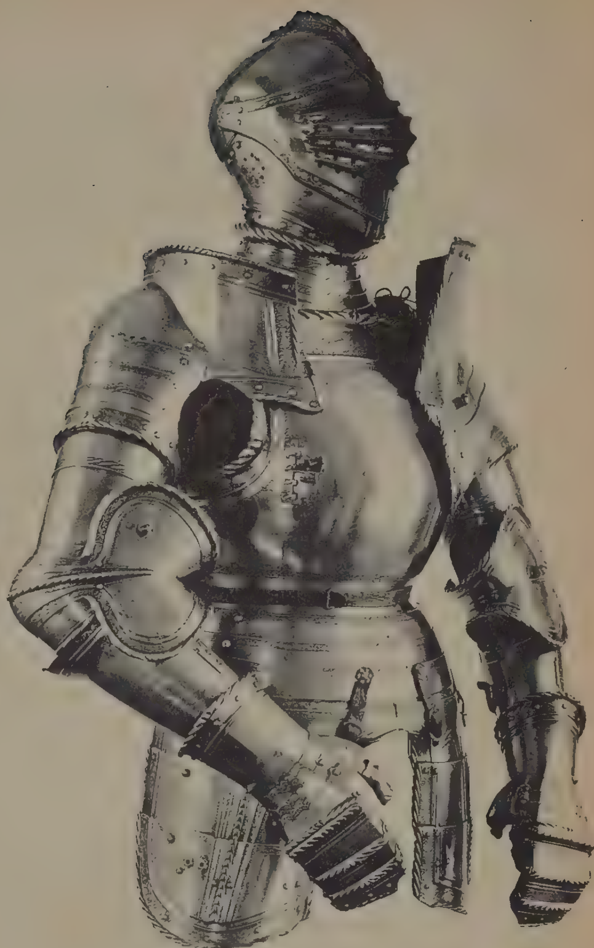
Si nous voulons étudier l'armur dans ses rapports avec la sculptur nous n'avons à considérer que la second moitié du XVe siècle et le XVIe siècl tout entier. A vrai dire, l'année 145 est une date tardive dans l'histoire d l'armure. Mais jusque-là, les armurier étaient absorbés par le problème d donner leur forme aux lames de méta et ne laissaient guère leur imaginatio vagabonder. Jusqu'à une époque asse avancée du XVe siècle, l'armure étai recouverte de tissus aux brillantes cou leurs, et c'est seulement après qu'ell ait émergé de cette housse que l'armu rier put déployer son talent.

La première mode à considérer es celle de l'armure gothique, qui couvr à peu près la seconde moitié du XV siècle, dont on estime généralemen qu'elle fut l'apogée de l'art de l'armu rier en Europe. Examinons quelque exemples de cette époque et, en premie lieu, un dessin de la fin du XVe s. (voi page 47). On est frappé tout d'abord pa l'élégance de ces créatures à l'allure d'in secte avec leurs poitrines étroites, leur corps élancés et leurs bras prolongés e pointes effilées. Il faut remarquer auss que la forme de l'armure ne suit pa celle du corps humain. Le plastron e la dossière sont articulés horizontale ment d'une manière qui n'a pas so équivalent dans la structure du corp humain. L'artiste n'a pas trop exagér l'élégance gothique des figures. L'armur



Cette partie d'une armure exécutée à Innsbruck, *par Christian Treytz vers 1480 est un bel exemple de la qualité plastique des armures à la fin du XVe siècle. Churburg (Tyrol du sud).*





i-dessus, à gauche : Armure *exécutée par Michel Witz d'Innsbruck, dans le troisième uart du XVIe siècle. Elle est repoussée de motifs végétaux en relief sur un fond noirci.* droite, armure *réalisée par Witz pour le Comte Trapp, vers 1530. Churburg.*

eproduite page 52, colonne de gauche, nontre d'une façon convaincante que s grands créateurs n'étaient nullement nfluencés par des considérations exclu-vement fonctionnelles. Elle réussit leinement à exprimer en termes plas-iques l'esprit raffiné et hypersensible e l'art gothique. Nous avons là un emodelage de la forme humaine, des-né à la rendre conforme aux canons e beauté du XVe siècle.

Le style est centrifuge; à partir de arête centrale qui descend verticale-nent au milieu de l'armure et lui donne ne structure énergique, l'œil est con-uit vers l'extérieur par les ondes ayonnantes des rainures. Le mouve-nent vers l'extérieur est prolongé par s formes extrêmement aiguës des épaules, des doigts, des cuisses et des pieds. Ces rainures et ces formes ondoyantes ne répondent ni à une nécessité fonctionnelle, ni au corps humain. Elles jaillissent de l'aspiration de l'artiste à l'élégance de la forme et de sa volonté de donner vie et mouvement à ce qui pourrait n'être sans cela qu'une surface ennuyeuse et morte.

Là où il n'y avait pas d'ornement du tout, un sens impeccable de la forme



Pièces d'une armure de tournoi *due à Jörg Seusenhofer, fournisseur de la cour impériale en 1539, et qui devait être offerte au roi de France François Ier. La guerre empêcha qu'elle ne lui soit remise et elle resta à Vienne, où elle est encore aujourd'hui. Kunsthistorisches Museum.*

permit aux armuriers allemands de créer, à partir d'objets simples, de véritables œuvres d'art. Les casques comptent d'ailleurs parmi les plus belles réalisations de ceux-ci à la fin du Moyen Age. Ils surent, en effet, par la subtilité Allemands pour le grotesque. L'artiste laissait parfois sa maîtrise technique du métal l'entraîner à des exercices ingénieux mais vains; ainsi il tentait de donner au fer l'apparence d'autres matériaux, ce qui aboutissait à un en accentuant les reliefs. Un trait frappant du style de cette armure est l'effet sphérique très accentué du plastron. Une surface ainsi arrondie a, dans une certaine mesure, son utilité, car elle donne une surface qui fait dévier les armes.







A gauche, armure de l'archiduc Sigismond de Tyrol. *Réalisée à Augsbourg vers 1480 par le fournisseur de l'Empereur Maxi-milien, Lorenz Colman, elle est considérée comme l'une des plus belles armures du XVe siècle qui aient été conservées. Au centre* armure pour combattre à pied, *faisant partie d'un ensemble exécuté par Jörg Seusenhofer, fournisseur de la cour, en 1547 pour l'archiduc Ferdinand de Tyrol. Vienne, Kunsthistorisches Museum. A droite*, armure de l'empereur Ferdinand Ier, *créé par Jörg Seusenhofer, en 1537. Elle montre l'art des maîtres d'Innsbruck à son apogée. Le caractère massif des armures du débu[t] du siècle a fait place de nouveau à une légèreté qui n'est pas sans élégance. Vienne, Kunsthistorisches Museum.*

du modelé, rendre élégantes les formes les plus massives, comme en témoigne le grand casque de tournoi dont Albert Dürer fit trois études (voir page 48).

Au lieu de l'allure dansante, élancée, du chevalier gothique, l'armure de la Renaissance se plante carrément sur le sol, lourde, mais rappelant davantage la forme du corps humain. Ce qui, jusque-là, s'était épanoui en formes aiguës, est maintenant arrondi, et le casque même devient presque sphérique (voir page 49). Ce style du début de la Renaissance offrait à l'artiste moins d'occasions de montrer sa virtuosité, mais d'un autre côté, il pouvait y développer un parti monumental plus approprié à la nature du matériau. L'acier poli a un caractère de poids et d'austérité adapté à un style monumental. Pourtant, l'effet impressionnant de l'armure au début de la Renaissance était souvent modifié par le goût typique des maniérisme sans sincérité (voir page 50).

Le début de la Renaissance introduisit un sens nouveau de la noblesse de la forme humaine. On trouve au moins un reflet de cette attitude dans la conception de l'armure à cette époque, par exemple le traitement simplifié de la surface et l'insistance sur la verticale et l'horizontale qui, l'un et l'autre, rapprochent l'armure de la forme humaine. Alors que l'armurier gothique avait imposé une forme sur le corps humain, celui de la Renaissance acceptait de se soumettre aux lois de structure du squelette.

La forme massive de l'armure de la Renaissance s'accentue au cours du siècle et elle est bien illustrée par un harnachement de 1530 environ, qui est l'œuvre d'un des principaux maîtres de l'école d'Innsbruck (voir page 51, en haut à droite). Cette étape dans l'histoire de l'armure tente d'assurer l'effet plastique maximum en exagérant les contours et mais elle est ici intentionnellemen[t] exagérée pour des raisons qui ne son[t] nullement fonctionnelles. Le stade suivant dans cette évolution vers un traitement plus libre de la surface a été l[e] développement du plastron en pointe, sans avantage pratique, contrairemen[t] aux formes arrondies qui l'avaient précédé, et l'extension prise par la crête d[u] casque qui devient une pointe aiguë, s[e] terminant presque en lame. La form[e] superbe de ces casques appartenant a[u] deuxième quart du XVIe siècle, constitue l'une des principales réussites d[e] l'art des armuriers. L'ornement grav[é] est minutieusement soumis au profil e[t] la forme est d'une simplicité et d'un[e] pureté parfaites. Au lieu de l'effet d[e] dispersion que produisaient les anciennes rainures rayonnantes, l'ensemble es[t] maintenant plus cohérent, et les bandes ornementales qui remplacent les rainures suivent les lignes essentielles d[e] l'armure, mettant ainsi en valeur so[n]



Portrait de Philippe II, *par Titien (1549). Madrid, Musée du Prado. Le roi est représenté avec l'armure que réalisa pour lui Desiderius Helmschmied d'Augsbourg et qui est encore conservée à la Real Armeria de Madrid.*

unité organique (voir page 52, colonne de droite).

La plupart des armures décrites jusqu'ici étaient destinées aux combats sur les champs de bataille. La mobilité était d'une importance capitale et la taille et le poids des éléments de l'armure étaient limités par la charge totale qu'un adulte pouvait porter sans gêne. Mais dans certaines sortes de tournois, on portait des armures beaucoup plus lourdes et c'est dans des ouvrages de ce genre que l'armurier atteignait les effets plastiques les plus impressionnants. Pour ces pièces, l'artiste était moins entravé par les réalités anatomiques et pouvait donner libre cours à son goût des formes harmonieuses.

Il est vrai que ces formes étaient destinées en principe à donner des zones sur lesquelles les armes devaient dévier, mais dans les surfaces amplifiées des armes défensives, on sent un développement rythmique qui résulte d'une intuition pénétrante de la forme (voir page 51 en bas). Le travail en facette des grandes lames d'armures est aussi une ingénieuse méthode pour ménager une grande étendue de métal sans relief.

L'art des fabricants d'armures atteignit sa plus haute expression dans la mise en forme magistrale des lames dont elles se composaient. Vers le milieu du siècle, on voit se généraliser l'habitude de travailler les lames en relief dans un but purement décoratif. La première phase de cette évolution apparaît dans la fameuse garniture d'armure Adler exécutée en 1547 pour l'archiduc Ferdinand de Tyrol (voir page 52, colonne du centre). Le caractère de ce magnifique harnachement destiné au combat à pied lui vient de la vaste jupe en cloche qui était nécessaire pour protéger la partie inférieure du corps dans ce genre de combat. Elle donne une allure assez fantastique à l'armure, qui est par ailleurs d'une simplicité presque classique. Les excroissances et protubérances que nous avons notées dans les premières armures proto-baroques, sont absentes ici et l'ensemble garde une pureté de ligne toute classique. Bien que l'ornementation soit beaucoup plus importante que sur certains autres exemples (voir page 52, colonne de droite), elle n'intervient pas dans la qualité plastique de cette armure. Elle a une apparence calme, aristocratique, sans l'agressivité qui marquait les armures du début du siècle. Vers le milieu du XVIe siècle, la couleur commence également à jouer un rôle important dans le décor de l'armure. Mais au lieu d'utiliser la couleur sous forme de tissus cachant le métal, c'est le métal lui-même qui est maintenant teinté. Les bandes verticales des ornements travaillés en relief et gravés sont en partie dorées, en partie noircies, en partie brillantes et polies, tandis que les surfaces ainsi délimitées sont bleuies au feu. La magnificence des effets polychromes ainsi obtenus apparaît dans les portraits contemporains et dans les dessins d'armures (voir page 46 à droite). Elle demeure rarement intacte sur les armures subsistantes.

Le repousseur pouvait ajouter à la splendeur de l'armure qu'il décorait, lorsqu'il ne se laissait pas entraîner à des excès de virtuosité. Pourtant, lorsqu'il put traiter l'armure comme un artiste traite sa toile, la décadence commença.

Les Italiens perdirent les premiers la conception de l'armure comme sculpture. Ils furent bientôt suivis par les Allemands et les Autrichiens, qui surent néanmoins garder jusqu'à la fin du XVIe siècle le sens de la valeur plastique des armures qu'ils réalisaient. *J.H.*

Si vous voulez en savoir davantage

L'auteur de cet article a consacré à L'Armure en Europe *une plaquette publiée par le Victoria and Albert Museum (Londres, 1951).*



L'ŒIL DE L'ARCHITECTE

Enquête de Françoise Choay

En plusieurs années d'expansion économique, la France a vu s'améliorer considérablement son équipement industriel. L'architecture de ces nouvelles usines ne répond pas souvent aux exigences esthétiques d'aujourd'hui

Architecture et Industrie

Panorama du Centre Industriel de Marcoule.

Les constructions industrielles et les grands ouvrages d'équipement ont joué un rôle historique dans l'élaboration de l'architecture dite actuellement moderne, et qu'on pourrait appeler structurelle. *Sur le plan de la technique*, il suffit de rappeler l'importance des constructeurs de ponts comme Eiffel ou de hangars d'avions comme Freyssinet: les portées jusqu'alors insoupçonnables et les formes neuves promues par les grands ingénieurs du début du siècle devaient profondément transformer la géographie humaine. *Sur le plan du style*, il est également certain que les problèmes industriels contribuèrent à former quelques-uns des pionniers de l'architecture moderne: parmi ceux de la première génération, Gropius a construit en 1911 la fameuse usine Fagus de Alfeld an der Leine, qui, avec sa structure de béton et sa façade largement vitrée sans piliers d'angles, demeure exemplaire; dans la deuxième génération Alvar Aalto s'est affirmé entre les deux premières guerres en édifiant des fabriques de verre et de papier à travers la Finlande.

Actuellement, cette double impulsion née des besoins de l'équipement et de l'industrie se poursuit dans de nombreux pays étrangers: d'une part, on peut citer des constructions spectaculaires, tels, aux U.S.A., l'aéroport d'Idlewild, et les nouveaux hangars de l'aéroport international de Miami dont la couverture en voile de béton bat le record du monde de portée. D'autre part, on observe que les noms des meilleurs constructeurs de l'après-guerre sont liés à des réalisations industrielles: ainsi par exemple, en Italie, Nervi a construit la nouvelle manufacture de tabac de Bologne (1949) ou la fabrique Gatti (1951) avec son hall de 32 mètres de portée. Aux U.S.A., Saarinen, après le fameux centre de recherche de la General Motors, achève celui de l'I.B.M. et consacre 30 % de son activité aux constructions industrielles.

Face à l'abondance et à la qualité des exemples étrangers, il nous a paru



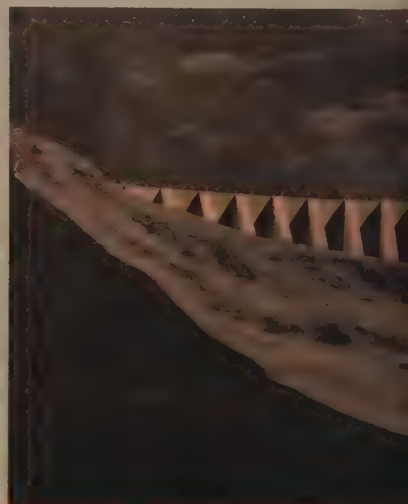
La carte de la déconcentration industrielle *en 1958 montre l'intérêt des premiers résultats obtenus par le M.R.L. et la tendance qu'ont encore les industries à s'installer dans un périmètre d'une centaine de km. autour de Paris.*

Le mois de juillet verra l'achèvement du **Pont suspendu à trois travées de Tancarville.** *Il permettra la traversée d[e] la Seine entre Rouen et Le Havre dont il est distant de 29 km. Cette liaison des deux rives de la Seine est projetée depuis 1870. La Chambre de Commerce du Havre a commencé en 1935 les procédures nécessaires à la réalisation de Tancarville, mais l[e] projet de base n'a été mis en concours qu'en 1951. En voici les caractéristiques : longueur totale de l'ouvrage : 1401 m. Porté[e] des travées, travées secondaires : 176 m., travée principale : 608 m. Diamètre moyen des câbles porteurs : 60 cm. Hauteur des pylônes de béton : 125 m., libre au-dessus du fleuve : 50 m. Surcharge admissible sur l'ensemble des trois travées : 5750 Tancarville sera le plus long pont suspendu d'Europe continentale. La portée de sa travée principale est la dixième du monde. Rappelons que le pont de la Golden Gate, construit en 1937 par J.B. Strauss à San Francisco, a une longueur totale de 2 km. 800 et réalise entre ses pylônes de métal une portée de 1200 m. pour la travée principale (soit le double de celle de Tancarville).*



L'aérogare de Nice *est une réalisation exemplaire. Sur notre photo, l'auvent de la façade principale témoigne d'une heureuse alliance entre les poteaux de béton et la couverture en polyesters (Marcolite). Archit. : Aublet, Labbé, Laugier, Lecomte.*

Maquette du barrage de Roselend, *en construction dans les Alpes de Savoie. Les conditions topographiques ont conduit à combiner deux types d'ouvrages : un barrage-voûte asymétrique de 150 m. de haut qui obture la vallée du Doron et un barrage à contreforts, de part et d'autre de la voûte. Le lac de 30 ha. ainsi créé à 1557 m. d'altitude permettra de retenir 187 millions de m³ d'eau. A 1559 m., une route passe sur le couronnement de l'ouvrage, long de 760 m. (Ing. A. Coyne, arch. H. Marty).*



ıtéressant de situer un certain nombre 'ouvrages industriels réalisés en France epuis la guerre et particulièrement au ours des dernières années. Dans ces ages qui ne se veulent pas exhaustives, nais simplement suggestives, notre anaуse porte successivement sur trois aractères non solidaires qui définissent ctuellement l'architecture industrielle t qui sont: la décentralisation et urbanisation; l'aménagement existeniel et les facteurs d'ambiance; enfin expression d'un style propre.

Depuis quelques années, et sous l'imulsion du M.R.L., la décentralisation ndustrielle est devenue une réalité en 'rance où la centralisation généralisée e tous les secteurs la rendait plus ifficile que dans les pays à structure écentralisée ou fédérale comme les J.S.A., la Suisse ou l'Allemagne. Systénatiquement on tente d'implanter des ndustries dans les régions déshéritées u sous-développées sur le plan indusriel (Bretagne, Haute-Marne, Languedoc, Charentes, par exemple), et de écongestionner les régions saturées et articulièrement Paris qui en 1958 draine ncore 25 % des industries françaises. Désormais il est pratiquement imposible à une industrie non seulement de 'implanter, mais même de s'agrandir ans la région parisienne, tandis qu'elle eut au contraire recevoir une aide financement et logement) si elle s'insalle dans certaines régions préconisées ar l'Administration. C'est ainsi que Citroën a installé ses nouvelles usines la Barre-Thomas près de Rennes voir page 61) et que Renault s'est mplanté successivement au Mans, à Flins, à Orléans et récemment à Cléon orès de Rouen. De même Gillette a migré à Annecy, Cadum à Compiègne, Chausson à Reims, Thomson-Houston Angers, Jaeger à Châlons-sur-Marne, Rhône-Poulenc à Otmarsheim dans le Haut-Rhin, Philips à Louviers, pour ne iter que quelques exemples. A côté de es essaimages, il faut signaler, d'une part, la création *ab nihilo*, dans des régions sans industries, d'ensembles comme ceux de Marcoule à Bagnols-sur-Cèze (voir pp. 54, 55 et 57) ou de la future centrale atomique près de Chinon (voir page 57), et, d'autre part, le développement, à la suite de découvertes géologiques, de nouveaux complexes, comme celui de Lacq.

Ce nouvel *aménagement du territoire* pose des problèmes compliqués d'équilibre démographique et économique, suscités notamment par le recrutement du personnel. Il est également lié à des questions d'urbanisme et donne lieu à l'établissement de *zonings* et à la création de nouvelles cités d'habitations. Tantôt celles-ci sont créées de toutes pièces. Tantôt elles doivent être intégrées au sein d'agglomérations anciennes et souvent pittoresques, ce qui pose de redoutables problèmes auxquels l'équipe qu'anime Candilis, l'architecte



Le Centre Industriel de Marcoule (Energie atomique) *offre un des plus beaux exemples d'implantation nouvelle dans l'aménagement du territoire (voir pp. 54-55). Il se situe dans un paysage magnifique, sur la rive droite du Rhône, à 25 km. en amont de Villeneuve-les-Avignon. Cet ensemble comprend, d'une part, des bâtiments administratifs et des centres de recherche, d'autre part, les trois réacteurs G 1, G 2, G 3, la station des effluents liquides et l'ensemble industriel du Plutonium. On en voit, ci-dessus, la partie* usine *: complexe de salles intérieures closes, protégées par d'épaisses parois de béton, réparties dans la «zone active», et de salles techniques situées dans la zone non-active. Surveillance, contrôle et entretien de l'usine sont assurés à partir de galeries de service ceinturant l'ensemble. Elles sont constituées par des planchers de béton armé en porte-à-faux. Aussi a-t-on adopté, pour les façades, un mur-rideau fixé à une ossature métallique légère et constitué par des panneaux-sandwich d'amiante-ciment et mousse de polystirène. Badani et Roux-Dorlut, architectes.*





Les travaux se poursuivent activement à 10 km. au N.-O. de Chinon: à la fin de 1959, sera mise en service la première tranche (E.D.F. 1) de la première centrale thermique nucléaire *française conçue pour la production d'énergie électrique. Les problèmes techniques qu'elle soulève ont donné lieu à la création de formes insolites qui réalisent, après 150 ans, les rêves de Ledoux. Sur la maquette, à droite, une sphère métallique de 55 m. de diamètre (l'Arc de Triomphe de l'Etoile y tiendrait à l'aise) dont l'épaisseur varie de 19 à 21 mm., comprend: la pile, le circuit de gaz carbonique, l'échangeur de chaleur et la soufflante; le groupe* turbo-alternateur *est installé à l'air libre; à l'autre extrémité on distingue la piscine de désactivation. Architectes-conseils, Dufau et Desmaret.*

L'usine chimique Ugilor, *à Carling-les-Saint-Avold, donne l'image d'installations à l'air libre, sans coque protectrice. C'est l'exemple trop rare d'un plan clair, conçu en vue d'une extension par paliers, où une discipline sévère est maintenue dans l'architecture et les aménagements extérieurs. L'usine, dont on voit ci-contre la maquette, est placée en bordure du complexe de synthèse de l'ammoniac des Houillères du bassin de Lorraine et de la centrale Emile Huchet. Les matières premières — gaz de cokerie, acétylène, alcool, arrivent par canalisations et sont distribuées aux unités de traitement qui produisent l'acétone, puis les matières de base de l'Orlon, du Crylor, du Plexiglas, etc. Ces unités, enchevêtrement de tuyaux autour de catalyseurs (ci-dessous), sont suspendues à l'air libre dans une ossature métallique. Entre elles et les hangars de desserte, se trouve la bande des « services », bas et de volumes francs (aluminium et béton brut), traversée par des rivières de canalisations revêtues d'aluminium. L'usine est sans fumée et presque sans personnel (un peu plus d'une centaine de spécialistes). Services d'architecture de la Société d'Electrochimie d'Ugine, Lambret architecte.*





page 62) rives de l'Oise pour Cadur (voir pp. 66 et 67) et s'y intégrer sou la forme neuve et de plus en plus recher chée de *l'usine verte*. A Louviers (Phi lips) comme à Beauvais (Ferguson) o

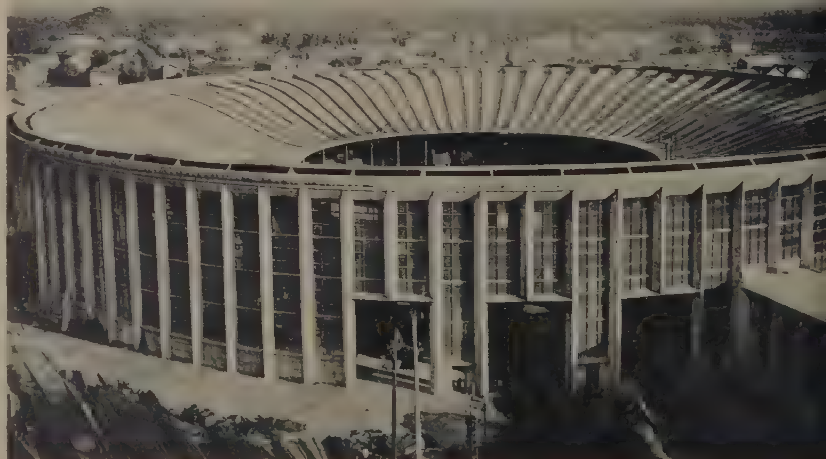
Le barrage de Bort-les-Orgues *su la Dordogne, est, sur le plan plastique l'une des plus belles réalisations fran çaises. Il est le résultat de la collabora tion de l'ingénieur Coyne et de l'archi tecte H. Marty. D'une hauteur de 12 m., il a permis la création d'un lac d 430 millions de m³. Les parements on été réalisés avec un jeu de blocs d béton préfabriqués. Leur disposition e gradins sur le parement aval a contribu non seulement à faciliter la constructio mais à assurer à l'ensemble du barrag une échelle dont on perd généralemen conscience dans ce type d'ouvrage. L hauteur variable des gradins permet d tenir compte des déformations perspec tives. En outre, ils soulignent, par leu horizontalité répétée, l'effet de contras du puissant sillon vertical formé pa le déversoir en saut de ski. Celui- vient coiffer l'usine de son extrémité ava*

de Marcoule, a proposé à Bagnols-sur-Cèze une solution exemplaire.

A l'échelon même de l'usine, l'urbanisme intervient également dans le mode d'implantation dont les diverses formes font depuis quelques années l'objet d'une véritable science régie par l'étude du fonctionnement optimum. On peut à cet égard observer que trop souvent les architectes français, mal secondés par leurs clients, butent dans la conception du plan-masse sur les deux écueils classiques: l'analyse prévisionnelle des extensions futures ou des modifications susceptibles d'être apportées par l'évolution des techniques, et l'analyse des cycles de fabrication. On est frappé, en visitant nombre d'usines, par l'empirisme du développement des tranches successives ou les erreurs de circuits: on a peine à croire qu'existent des bureaux d'études spécialisés dans ces problèmes, et auxquels, par exemple, il a été fait appel lors de la construction de l'usine de St-Dié par Le Corbusier.

Par ailleurs, à la faveur du mouvement de décentralisation beaucoup d'industries ont pu s'établir dans des sites particulièrement beaux (montagnes de Savoie pour l'usine de la Compagnie Générale de T.S.F. à St.-Egrève (voir

La trop grande indifférence de la S.N.C.F. aux problèmes d'architecture n'a pa empêché la création, par Bernard Laffaille, assisté de M. Peirani, des rotonde à locomotives *(1945-1949) dont le prototype fut construit à Avignon dans l'espac de neuf mois. Laffaille conçut, à cette occasion, les fameux poteaux en V (voile minc plié selon la forme d'un V qui leur assure une rigidité suffisante pour remplacer à l fois poteaux et remplissage) qui ont été notamment utilisés par G. Gillet pour l cathédrale de Royan. Le cercle annulaire de la couverture en voile mince de béton arm a une portée libre en porte-à-faux de 22 m.*



La centrale thermique de Nantes-Cheviré *(mise en fonction en 1953) constitue le prototype des nouvelles unités thermiques à très grande puissance (Creil, Porcheville, etc...) et au rendement global de 30% qui ont été inspirées par le* Unit-System *américain. Dues aux architectes Boileau et Labourdette, les façades de Nantes-Cheviré ont créé un remarquable précédent. Elles se présentent, en effet, comme des murs-rideaux métalliques, accrochés à une légère charpente d'acier et indépendants de l'ossature de béton du bâtiment. Ces murs sont formés de milliers de panneaux de tôle d'aluminium de 12/10 mm. d'épaisseur, mesurant 0,79 sur 1,42 mm.; ceux-ci sont simplement agrafés et boulonnés entre eux. L'éclairage intérieur est assuré par un jeu de baies verticales et horizontales, soigneusement modulées : les glaces brutes trempées sont boulonnées directement sur l'armature, sans châssis, avec les bords horizontaux à joints vifs. Depuis Nantes, d'autres centrales ont adopté la coque légère. Utilisant aussi l'aluminium, J. Fayeton étudie la future centrale de Champagne-sur-Oise qui possédera la première salle de machines entièrement en glaces.*

à Orléans (Sandoz, voir page 63), nous avons pu admirer des jardins parfois très bien dessinés et pris sur le terrain de l'usine qui est d'ailleurs souvent soumis à des règlements de *non aedificandi*. On regrette simplement dans certains cas que l'agrément des employés soit sacrifié au désir d'ostentation et que les pelouses l'emportent sur les terrains de sport dont pourrait bénéficier le personnel.

Ces considérations conduisent directement au second aspect de l'usine moderne, l'aménagement existentiel et les facteurs d'ambiance. Nous voulons désigner par là tout ce qui dépasse la conception purement économique de l'usine et au-delà d'une rentabilité maxima vise à assurer au personnel un confort désintéressé dans le milieu où il est destiné à passer la majeure



partie de son existence. Bref, il s'agit non pas du point de vue fonctionnel dans le style *étable modèle* (peindre les murs de la couleur *dynamique* qui donnera la plus grande production de lait ou... de travail, mais d'un authentique souci du confort et de l'esthétique ambiante.

Ce type d'aménagement est une totalité complexe qui comprend simultanément: l'heureuse structuration de l'espace intérieur, suffisamment vaste, mais

Construite d'après le prototype des usines-mères de la Lincoln-Electric aux U.S.A., [illegible] Lincoln au Grand Quevilly, *près de Rouen, donne une image du bâtiment industriel sans fenêtre. Les conditions de la fabrication (vapeurs, chaleur, poussière) exigent un conditionnement rigoureux des ateliers dont l'air doit être renouvelé jusqu'à 18 fois par heure. Le travail en continu implique l'usage de la lumière électrique pendant au moins la moitié de la journée. La solution la plus économique consiste donc à supprimer dans l'usine toute ouverture extérieure. Celle-ci se présente comme un parallélépipède de 12 500 m². Les matières premières entrent par l'une des faces et sortent à l'autre extrémité à l'état de produits finis. Les bureaux et services communs sont situés au centre du bâtiment. La charpente est en tôle d'acier soudé au-dessus d'une allège de brique, les murs sont en parpaings de Siporex (béton léger autoclave), matériau qui contribue à l'isolation phonique.*

[illegible] *comprend une série d'unités industrielles indépendantes les unes des autres en raison des nécessités d'exploitation et de sécurité: l'ensemble n'en conserve pas moins une grande unité grâce à la conception du plan-masse et à l'utilisation systématique de certains éléments architecturaux pour souligner les différentes fonctions (par exemple béton apparent ou parements de briques selon les hauteurs). Ci-dessus,* [illegible]. *Les exigences de l'entretien et de l'exploitation ont conduit à rechercher la suppression de saillies pour éviter les accumulations de poussières et les salissures, la réduction des ouvertures, tout en assurant un excellent éclairage des locaux de travail. Une étude poussée de lanterneaux de ventilation permet l'évacuation des poussières, sans que celles-ci viennent se déposer sur les parements de façades. Ce bâtiment fait face à celui des locaux administratifs dont le mur pignon, animé par une céramique de F. Léger, a été reproduit en couleurs dans L'Œil nº 47.*

cependant à l'échelle humaine (atelier de conditionnement de Cadum, voir page 67); la qualité de l'éclairage naturel (agrandissement des surfaces vitrées et amélioration des qualités diffusantes des verres et plastiques), et artificiel, par exemple à l'imprimerie Montsouris (voir page 69), étude soignée de trois types d'éclairage simultané: *local* sur les machines, *d'ambiance*, direct et indirect); la bonne insonorisation, carence majeure de la plupart des ensembles industriels français; le choix du mobilier: les halls de réception, pièces de détente du personnel, et surtout services administratifs de la plupart des usines françaises, sont généralement

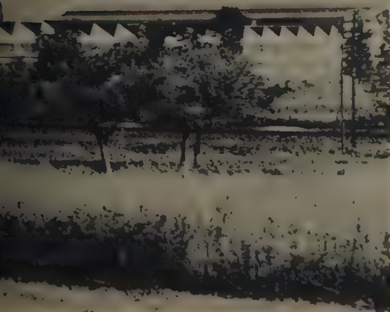




quipés de mobiliers anachroniques: les sines Mame (mobilier dessiné par E. Pillet) et Duval (équipement Prouvé) ont des exceptions.

Enfin, parmi les facteurs d'ambiance, faut noter le rôle capital joué par la ouleur qui, sous l'alibi de polychromie, lonne actuellement lieu à de surprenants excès. Elle a deux fonctions. Elle peut se subordonner à l'architecture t en souligner le sens et les intentions: 'est ce qui a été réalisé pour l'extérieur, ar exemple par G. Patrix, notamnent, dans le cas de l'usine Chausson; our l'intérieur par l'architecte G. Leclaire à l'imprimerie Montsouris (voir age 69). Mais la couleur peut aussi se oir conférer une autonomie: lorsque, à la lemande de Zehrfuss, le peintre abstrait E. Pillet a composé la couleur des teliers de l'imprimerie Mame (voir age 68), non seulement il a créé un récédent qui devait faire école, mais l a réalisé une œuvre plastique importante. Tout en se pliant aux impératifs le l'architecture et des conditions de ravail dans l'imprimerie, il a exprimé ur ses murs son propre univers formel t coloré. De même, et dans un tout autre style, ce sont les harmonies stridentes propres à Le Corbusier qui égayent les plafonds des ateliers dans l'usine Duval. Au contraire, un autre peintre abstrait, Georges Patrix, devenu aujourd'hui spécialiste de la polychromie, cherche à oublier sa propre personnalité pour accorder formes et couleurs aux différentes conditions psycho-sociales qu'il découvre, après enquête approfondie dans les usines qui lui sont confiées.

Les nouvelles usines Citroën de a Barre Thomas près de Rennes *ccupent déjà 30 000 m² sur un terrain e 30 ha. situé en pleine campagne, Elles illustrent le mouvement actuel de écentralisation, mais la banalité de es ateliers sont l'image de la carence e l'architecture industrielle française.*



Parfois la recherche plastique est poussée jusqu'à la création d'œuvres autonomes mais cependant bien intégrées dans l'architecture, comme c'est le cas de la mosaïque abstraite insérée par Ghiulamila dans la façade de l'usine Cadum (voir page 67) ou de la composition de G. Patrix qui rompt l'austérité de la façade de brique de l'usine Thiriez (voir page 68).

A ces divers facteurs d'ambiance, il importe d'ajouter le soin avec lequel sont aménagés les locaux sociaux qui, dans certaines entreprises, jouent un rôle important, qu'il s'agisse de réfectoires auxquels Sandoz et Cadum ont réservé les plus belles salles de leurs usines, de locaux de détente, et même de vestiaires et installations sanitaires.

Bref, lorsqu'on dresse le bilan de la décentralisation et celui de l'aménagement existentiel, les résultats sont assez encourageants: la décentralisation s'opère de préférence sous la forme négative d'interdictions, mais elle existe; l'usine verte se développe; si on relève encore notamment dans les filatures du Nord des intérieurs d'usine dignes du XIXe siècle, et si on constate assez peu de recherches d'aménagement intérieur de la part de certaines des plus importantes entreprises françaises, d'autres réalisations atteignent néanmoins, dans ces domaines, un standing international.



Les charbonnages de France ont quelques très rares réalisations architecturales à leur actif. Dans l'Est, à Carling, J. Fayeton a construit les premiers réfrigérants hyperboliques, qui ont introduit une forme nouvelle dans le répertoire constructif, tandis qu'Emile Aillaud créait, sur le carreau de mine de Merlebach, de grands ensembles de brique dont les volumes rigoureux et austères répondent à la mélancolie du paysage. C'est dans le même esprit que les Houillères du Nord et du Pas-de-Calais ont édifié plus récemment la centrale de Violaine, *dont nous donnons ci-dessus une vue générale.*

En revanche, lorsqu'on arrive au caractère strictement architectural, et si on excepte les grands travaux (ponts, barrages, hangars) qui se poursuivent sous la direction de créateurs comme Coyne, Vicario, hier encore Laffaille, on constate parmi les réalisations françaises une remarquable absence de style. Les constructions industrielles sont souvent correctes, mais sans caractère ni esprit. Dans la plupart des cas, elles relèvent d'exigences purement fonctionnalistes: on leur demande de remplir leur destination le plus rapidement et le plus efficacement possible. On tend ainsi aux solutions classiques et éprouvées et à éliminer les recherches d'éco-

La Compagnie générale de Télégraphie Sans Fil *a installé à Saint-Egrève, au pied de la montagne de Chalves, pr de Grenoble, son usine de semi-conducteurs au germanium. Elle se présente actuellement sous forme de huit ateliers parallèle standardisés, de 90 à 180 mètres de long, disposés normalement à la ligne de plus grande pente du terrain; ces ateliers sor entièrement à rez-de-chaussée sur sous-sol, avec, à l'étage, des bureaux disposés perpendiculairement et réunis entre eux par de coursives inclinées permettant de rattraper les niveaux successifs. Sur l'infra-structure en matériau traditionnel on a monté un superstructure en éléments préfabriqués comprenant une charpente d'acier, une toiture et des panneaux de façade en aluminiun La toiture en panneaux de bois contrecollés est boulonnée directement sur l'ossature et travaille en traction. Elle est recouvert de bacs d'aluminium autoportants. Cette usine est remarquable par son élégance, sa rapidité de construction et la plasticité qu'ell offre pour les transformations futures. Architecte: A. Gutton.*

nomie du matériau qui, si elles n'ont pas un rendement immédiat, aboutissent néanmoins à l'invention de formes nouvelles (un exemple remarquable de ce processus vient d'être donné près de Dallas (USA) par l'usine de la Texas Instruments, pour laquelle Candela et les architectes américains Ford, Colley et Sivank ont inventé une structure de béton à « basement » surélevé, couverte de toits coques standards). En s'appuyant sur le postulat de l'inesthétisme inhérent aux constructions indus- trielles on en vient également à élimine toute recherche de composition plasti que. On ne songe pas que Prouvé (



Inaugurée en 1956, la nouvelle ligne de fabrication de **l'usine de Chantereine** *permet à* **La Société de Glaces de Saint-Gabain** *de produire en continu 5 kilomètres de glace par jour sur une largeur de 2 m. 60. Par les techniques d'automatisme et de contrôle qu'elle met en œuvre, cette usine est la plus moderne du monde dans le genre. Or, ces machines prestigieuses, que viennent annuellement admirer des milliers de visiteurs, sont logées dans de vastes halls construits le plus économiquement possible et sans aucun souci des apparences esthétiques. Le verre ondulé armé (parcimonieusement distribué) et l'éternit des façades auraient pu se prêter à d'heureuses combinaisons.*

aint-Egrève, par exemple, voir pp. 62 63) ou Nervi ont fait de certains ateers les égaux des plus nobles volumes.
De même dans le domaine des matéaux, la dépréciation pèse sur des matéaux d'avenir comme les polyesters, fibrociment ondulé ou même la tôle. ourtant ceux-ci se prêtent non seuleent à toutes les modulations, mais ussi, grâce à leurs ondes, aux jeux ubtils de la lumière. D'ailleurs la antise de la solution économique est elle qu'on choisit systématiquement our les remplissages le bardage et enduit les plus ordinaires, de préférence des matériaux que leur résistance l'épreuve du temps rendrait plus renbles. Les économies, ainsi réalisées, ont dérisoires au regard du prix es installations mécaniques contenues ans l'usine. Mais l'obsession de la achine efface la pensée de l'écrin. 'architecte se voit allouer la fonction 'un simple emballeur.

Cette description est généralement 'autant plus proche de la réalité qu'on ouche à des entreprises plus imporantes: la construction y est le plus ouvent assumée par des services techiques autonomes dirigés par les ingéieurs. Ces techniciens, avertis des esoins précis de leurs industries partiulières, traitent en éléments négligeales la connaissance des matériaux et néthodes de construction, et surtout 'habitude de penser en termes d'espace t de volumes. Si l'architecte intervient l'aventure comme «conseil», on lui denande un avant-projet, c'est-à-dire une proposition de décor ou un simple dessin uggestif qu'on se réserve de modifier.

Ainsi naissent des usines ou complexes ndustriels tératologiques, par méconaissance de la solidarité fondamentale des tâches constructives, au cours de processus caractéristiques: dissociation entre la conception et l'exécution (l'entrepreneur devenant non plus le réalisateur, mais l'interprète plus ou moins consciencieux de l'architecte); addition ou modification des détails sans consultation de l'architecte (ce qui aboutit à dénaturer certains volumes, ou même e sens entier d'un édifice: on le voit dans certaines centrales électriques comme Nantes-Cheviré (voir page 59) ou dans certains carreaux de mines où, par exemple, la composition d'Emile Aillaud se trouve soudain gâchée par le surgissement inopiné de tuyaux monstrueux qu'un artifice de métier lui eût permis d'éviter si on l'avait consulté ; soustraction à la compétence de l'architecte d'éléments considérés comme secondaires, allant de l'éclairage extérieur (voir le cas de Lacq où Pierre Dufau a été mis en présence d'une forêt de



Une très épaisse charpente métallique précédée d'un auvent sans grâce ni légèreté font redouter que **l'extension de l'aéroport d'Orly** *ne présente pas une apparence plus esthétique que les bâtiments actuellement en usage. C'est dommage, car Orly est appelé à devenir un des plus grands aéroports du monde. Il faut, en revanche, signaler l'ingénieux système routier qui reliera le nouvel aéroport à l'autoroute du Sud et permettra sa traversée par la nationale 7, tantôt en souterrain, tantôt en tranchée.*



L'usine des Laboratoires Sandoz, à Orléans *est située en bordure de la Loire, au centre d'une large zone de verdure et de plantations. Elle se signale par la netteté et le soin de sa construction qui met en valeur les beaux poteaux de béton armé brut de l'ossature. On voit ici le couronnement du 4e étage constitué par des voûtes en berceau en voile mince de béton armé, et les terrasses. Cet étage est entièrement réservé aux loisirs du personnel et comprend deux réfectoires et un salon de repos. Il montre le haut standing social auquel peuvent accéder certaines industries. Arch. Jean Tchumi.*

Un des **halls de fabrication de l'usine de Saint-Egrève** *avant sa mise en service. Les fermes ont 12 mètres d'ouverture et 3 mètres de hauteur libre sous entrait; elles sont distantes l'une de l'autre de 4 mètres. La forme et la fonction des éléments porteurs sont soulignées par l'usage de la couleur : jaune pour les portiques, et variable selon les fonctions de l'atelier, pour les rives et les portes.*





L'usine de bonneterie Duval à Saint-Dié *est la seule construction industrielle que Le Corbusier ait eu l'occasion de réalise en France. Cet édifice, parfaitement fonctionnel, exprime très bien son esthétique. Le bâtiment est disposé en hauteur, à caus de l'exiguïté du terrain, et ses pilotis, en libérant le sol, permettent le garage des bicyclettes et assurent un espace libre en l'absenc de toute possibilité de jardin. Les volumes intérieurs, très beaux, sont variés par le jeu des décalages de planchers et les port à-faux. La signification plastique de l'ensemble est soulignée par les moyens habituels à Le Corbusier : décroissance des forc porteuses traduite par la décroissance d'épaisseur des murs pignons et des poteaux à mesure qu'on s'élève ; conservation du béto brut de décoffrage à l'intérieur comme à l'extérieur ; couleur introduite en contrastes violents sur les plâtres des plafonds dan les ateliers ; contraste du béton et de la belle pierre rose employée pour les murs pignons ; vitrage intégral des façades ; animatio des façades par le décalage des poteaux porteurs, des brise-soleil et des fenêtres-cadres préfabriquées. Le prix de revient de cett usine a été d'environ 20 % inférieur à celui des propositions présentées à la même époque par d'autres architectes. L'usine es couronnée par un toit-terrasse, cher à Le Corbusier (page ci-contre). On y jouit d'une vue admirable sur les Vosges. Malheu reusement, et contrairement à toutes les convictions du grand architecte, l'usine elle-même est implantée en pleine ville. Cett absurdité est due aux dispositions du plan de reconstruction de Saint-Dié : l'usine avait été démolie seulement aux trois-quar et on n'a pas admis sa reconstruction sur un autre site. Signalons à cette occasion l'aspect navrant de la reconstruction d Saint-Dié, pour laquelle Le Corbusier avait conçu un de ses plus beaux plans d'urbanisme. Celui-ci a été refusé avec écla*

réverbères barbares) aux garages à bicyclettes, de la signalisation (voir la navrante vulgarité de la typographie à Orly) aux bâtiments annexes. J'aimerais, à cet égard, citer l'usine de textiles construite en Allemagne (1951) par Egon Eiermann, dont la simple chaufferie vitrée est un modèle d'harmonie et de rationalité.

Les exceptions à cet état de fait sont plus nombreuses parmi les industries moyennes ou modestes où le rôle persuasif de l'architecte peut être plus sensible. Au niveau des grandes entreprises, nationalisées ou non, elles ne peuvent être que le fait d'hommes passionnés par les problèmes d'architecture, tels Lefaucheux de la Régie Renault, hier, ou G. Combet du Gaz de France aujourd'hui.

Mais comment une semblable situa tion est-elle possible ? Elle s'expliqu à la fois par la carence de l'architect et celle de son client. En effet, c'es trop souvent avec raison que l'ingénieu se défie des architectes essentiellemen formés au dessin dans une école qu

[C]ette image ne représente pas un coin de [j]ardin à la campagne, mais la terrasse [fl]eurie de **l'usine de la Rhodiaceta** *[à] Lyon, d'où se découvre une vue admi[r]able sur la ville et la vallée du Rhône. [C]ette terrasse et le restaurant qui y donne [s]ont réservés à l'usage du personnel.*



[d]onne « un Acropole » comme sujet au [c]oncours de Rome, et se soucie peu de [f]ormer ses élèves aux problèmes tech[n]iques et économiques. Par ailleurs, le [p]ublic est inéduqué. L'architecture (sauf [c]elle du passé) est une valeur inexis[t]ante dans la société française. L'indus[t]riel ne la considère pas comme source [d]e prestige. La défaveur pèse si bien [s]ur la construction moderne que tel [a]rchitecte se verra demander une façade [T]rianon (ce qui correspond d'ailleurs [à] la reconstruction de certaines villes [o]ù on pastiche en béton l'architecture [c]lassique), tandis que tel autre, et je [n]'invente pas, en sera réduit, pour réa[l]iser ses fins, à proposer à son client [d]es plans dont il sait qu'il ne parviendra [p]as à les déchiffrer. De cette désaffection, [b]ien des faits que nous citons sont élo[q]uents: les usines de Saint-Gobain [n]'ont pas d'architecte (voir page 62), le [c]omplexe de Sollac a simplement un [a]rchitecte « conseil », les dernières cons[t]ructions de Renault à Cléon ont été [r]éalisées sans l'architecte (Zehrfuss) qui [a]vait créé Flins. Le Corbusier, qui [d]emeure à l'heure actuelle le plus grand [n]om vivant de l'architecture française, [m]ême si on considère qu'il représente [u]ne phase déjà historique de l'aventure [a]rchitecturale, n'a, dans toute sa car[r]ière, construit en France qu'une seule [u]sine, en 1947, et c'est d'ailleurs à ce [t]itre qu'il nous a paru particulièrement [i]ntéressant de la publier (voir ci-dessous [e]t page ci-contre).



Usine Labex à Epernon *Cette petite usine, d'un faible prix de revient est un exemple de l'heureuse utilisation d'un matériau réputé sans noblesse, l'éternit ou fibro-ciment-ondulé. L'architecte Henri Marty a misé ici sur le mode de fixation des éléments d'éternit et sur les possibilités d'animation d'une surface ondulée qui capte la lumière. Le même matériau a été utilisé au plafond des ateliers de conditionnement, à l'étage.*

Répétons-le, on ne trouvera pas ici [u]n bilan exhaustif des réalisations fran[ç]aises depuis la guerre, mais l'illustra[t]ion des thèmes que nous venons d'énu[m]érer. Nous avons voulu montrer quelques aspects des grands travaux de l'équipement de base (avec notamment des projets et des réalisations en cours) allant des ponts et des barrages aux centrales atomiques; nous avons ensuite choisi des exemples parmi l'industrie lourde où domine l'usine fonctionnelle. Enfin, une part plus importante a été réservée à l'industrie moyenne et légère d'où pourrait venir un renouvellement architectural.



Parmi des exemples dont l'intérêt est seulement partiel, on a choisi également quelques solutions bien individualisées et qui prouvent la possibilité du style et des styles par leur diversité. A côté d'une usine sans fenêtre de type américain et d'une usine à structure de béton de type helvétique, on verra la rudesse élaborée d'une création de Le Corbusier, la solution de préfabrication métallique proposée par Gutton, la sub-



L'usine de la Standard Hotchkiss *près de Beauvais est la démonstration que l'aspect d'une construction industrielle n'es pas forcément fonction de son prix de revient, car celui-ci est particulièrement bas (21 000 fr. le mètre carré hors taxes pour u bâtiment de 150×150 m. complètement terminé y compris installations de chauffage, ventilation et éclairage électrique). L programme consistait à réaliser ces ateliers d'usinage avec le minimum de points d'appui (un poteau tous les 30 mètres) un éclairage naturel maximum sans éblouissement et bien diffusé. La solution est réalisée en charpente métallique à lanter neaux portants avec ouverture-terrasse accessible en acier, et vitrage en polyester diffusant nervuré sans armature. Dans l'espac de 0,80 m. compris entre les monorails et la sous-face de la terrasse calorifugée sont installés tous les appareils de chauffag ventilation et éclairage. Les murs de faç des (aveugles sauf celui de la façade prin cipale avec les bureaux) sont constitués pa une ossature en pan de fer avec revêtemen extérieur en éléments d'aluminium anodi à fixation invisible et d'une cloison intérieu re en béton cellulaire. Arch. M. Gridain*



tile modulation des volumes réalisée po Cadum par Gravereaux et Ghiulamil

Ces exemples montrent bien que construction industrielle peut être l'o casion d'une création esthétique. A cours des années à venir, celle-ci être appelée en France à un développ ment croissant. Etant donné la pla qu'elle occupe dans la vie de l'homm moderne, il serait regrettable qu' refusant la recherche de formes no velles, elle refuse le rôle culturel qu'e est appelée à jouer. *(Voir page 69*

'usine Cadum, *dont on voit l'extérieur age ci-contre en bas, et divers aspects sur ette page, est exemplaire à trois titres ifférents. Sur le plan de l'urbanisme et e l'implantation, elle est située près de 'ompiègne, dans un très joli site en ordure de l'Oise, parmi des jardins. 'lle occupe une surface de 14 ha. et son lan-masse répartit les différentes fonc- ons de façon à prévoir le développement ltérieur de l'usine. Les différentes unités e fabrication (produits de toilette ou étergents) constituent de véritables petites sines satellites, autonomes, qui viennent e greffer sur un vaste entrepôt périphé- ique. Le bâtiment administratif et social st placé en position excentrée pour ne as gêner les extensions futures. Il est elié par une galerie aux unités de ıbrication. En ce qui concerne l'archi- ecture, les fonctions diverses ont été sou- ignées par l'adoption de volumes très ifférenciés dont les structures porteuses ont, elles-mêmes, de nature différente. 'elle unité abritant une fabrication dont e principe est parfaitement défini et peu usceptible d'évolution, a une ossature e béton; telle autre, consacrée à des pro- uits nouveaux nécessitant des matériels omplexes et modifiables, a une ossature nétallique. L'unité de l'ensemble est onnée par la modulation commune de mètres, multiple du module adopté par a Société pour les éléments de sa fabri- ation. On admirera particulièrement la omposition de la tour d'acier (page i-contre) de l'unité des détergents, et a façon dont le château d'eau a été placé u sommet du bâtiment accolé à cette tour.*

Arch. R. Gravereaux et D. Ghiulamila.







Une pelouse fleurie, une très belle mosaïque abstraite qui s'intègre dans la façade de façon à protéger des regards la salle de repos du personnel font de l'entrée des usines Cadum le symbole d'une ère nouvelle dans la construction industrielle (ci-dessous). A l'intérieur, le même soin a été accordé à la composition des volumes, à l'éclairage et à la couleur. Le décor est aussi soigné dans les ateliers de conditionnement des produits de toilette avec les taches amusantes des portes menant aux magasins (ci-dessus) que dans les lieux de circulation ou les salles de réception (ci-contre).





L'imprimerie Mame *de Tours, achevée en 1952 par les architectes Zehrfuss et Drieu La Rochelle, a été l'occasion d'une des premières expériences françaises d'aménagement du climat intérieur par la couleur. Cette réalisation, due au peintre abstrait Pillet, demeure aujourd'hui exemplaire. Le travail de l'architecte a consisté, d'une part, à définir identiquement les structures de l'usine entière. Pour cela, il a adopté le jaune citron et le blanc pour les poutres de béton, de façon à intensifier l'effet réfléchissant de la lumière; le gris et le noir pour les piliers et anti-poutres, afin d'affirmer leur rôle porteur et la vigueur mathématique de leur servitude. Sur la photo ci-dessus, dans les ateliers de reliure: les harmonies bleu et vert tiennent compte du jaune des poutres, tandis que les formes rappellent les machines et la courbure des voûtes d'aluminium; et cependant, l'effet d'ensemble est aussi personnel que celui d'un tableau de Pillet. Au sol, sont également colorés l'espace vital des machines et de leurs servants — ainsi que les chemins de circulation des chariots. Ci-dessous, le hall d'entrée de l'imprimerie.*





L'usine aveugle des filatures Thiriez *offre un exemple très différent de celui de la Lincoln Electric (voir page 61). Ici aussi les nécessités du conditionnement des ateliers a conduit à proscrire les ouvertures. Mais à l'intérieur Georges Patrix a « aéré » l'ambiance de l'usine en jouant avec la couleur et en utilisant des grandes portes vitrées. A l'extérieur une fresque éclatante rompt la monotonie du mur de briques aveugle. Cette réalisation est due à la collaboration des architectes Legrand et Rabinel avec le peintre*



'imprimerie des usines **Montsouris** *à Massy est une remarquable réussite. Sur le plan fonctionnel, elle correspond à une tude minutieuse des circuits de fabrication, répartis dans deux groupes de bâtiments; l'un, en surface, groupe les machines lourdes t les opérations de stockage et d'expédition, l'autre, en hauteur, comprend au contraire les vestiaires et sanitaires pour le personnel, s ateliers d'entretien, l'atelier de copie et photographie et les bureaux administratifs. La pente du terrain a pu être notamment xploitée pour séparer l'arrivée du papier sur le quai Est au niveau bas, et l'évacuation des périodiques imprimés par le quai Ouest u niveau supérieur. De même, dans les rotatives, le papier passe du niveau stockage au niveau brochure et routage. Sur le lan plastique, les fonctions sont traduites de façon expressive, comme le montrent les trois alvéoles cubiques isolant les machines ffset (ci-dessus). Là encore, on a utilisé le béton léger autoclave Siporex qui assure une isolation phonique. Architecte G. Leclaire.*

ENTREPRISES AYANT PARTICIPÉ A LA CONSTRUCTION DES BATIMENTS

présentés pages 54 à 69

entre Industriel de Marcoule

ociété des glaces de Saint-Gobain — Société générale d'Entreprises — Compagnie Industrielle de travaux — Spectrol (Compagnie générale des matières colorantes)

érogare de Nice

ociété La Marcolite

arrage de Roselend

roupe d'Entreprises « Gebro »

sine chimique Ugilor

tudal — Entreprise E.G.I. — Entreprise Continental Nord-Alco

arrage de Bort-les-Orgues

ntreprises Joubert-Suresnes (Serrurerie) — Société française 'Entreprises — Brandt

entrale de Nantes-Cheviré

luminium français — Société des glaces de Saint-Gobain

sine Lincoln-Electric

ociété Siporex — Compagnie française d'Entreprises

aboratoires Sandoz

chwartz-Haumont — Forges de Strasbourg

Usine de Saint-Egrève

Aluminium français

Usine Duval

Société Neu, Lille (Climatisation)

Standard Hotchkiss

Bonnevie et Fils, Paris — Tocover (Couverture) — Desagnat (Peinture Vitrerie) — Goutte-Toquet (Lanterneaux) — Solmétal

Imprimerie de Montsouris

Thireau-Morel (Gros-œuvre) — Besson-Lepeu (Charpente métallique) — Carrelages et Revêtements industriels, Choisy-le-Roi — Isocal, Colombes (Plafonds suspendus) — Société Siporex — Les Mines de bitume et d'asphalte du Centre.

Usine Labex

Entreprises Joubert, Suresnes (Charpente et Serrurerie) — S.P.R., Paris (Peinture)

Usine Cadum-Palmolive

Balency et Schuhl (Maçonnerie) — Cogetravoc (Maçonnerie) — Soprema (Etanchéité) — Francover (Vitrerie) — D.M.U. (Mobilier)

La Toison d'Or

Suite de la page 23

On imagine que les scènes les plus appréciées furent celles où les bœufs auxquels doit s'attaquer Jason jettent feu et flammes par les narines, et où les dents arrachées au serpent se transforment en gens armés qui s'entretuent. La fable antique ayant ainsi ouvert la voie, l'Eglise faisait enfin son entrée, montée sur un éléphant conduit par un géant, et s'adressait à la noble compagnie.

Olivier de la Marche, qui jouait le rôle de l'Eglise, ne put s'empêcher de considérer ces banquets, où il n'y avait « nul entendement de vertus », comme « choses outrageuses, déraisonnables dépenses ».

Fondé à Bruges lors du mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal, l'Ordre devait être associé aux fêtes qui en la même ville suivirent la célébration du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York. Les chevaliers de la Toison d'Or, richement vêtus et parés d'orfèvrerie, prirent place dans le cortège aussitôt après les dames, montées sur des chariots. Les rues étaient toutes tendues de tapisseries; l'hôtel du duc s'ornait d'un tableau, présentant ses armoiries, tenues par deux lions, entourées du collier de l'Ordre; ce grand écu était encadré de douze blasons aux armes de ses duchés et comtés, surmontés de saint André et de saint Georges et souligné de son mot « Je l'ay emprins », remplaçant celui de son père, accompagné du briquet qui restait la devise de Charles. De ci de là jaillissaient le vin de Beaune et le vin du Rhin, tombant en deux grands bassins où tout le monde pouvait boire. Durant dix jours, les joutes alternèrent avec les banquets « moult somptueux ». Dans la grande salle, toute tendue de l'histoire de Jason, la suite des mets était agrémentée d'« entremets », parmi lesquels on remarquait une licorne, un dromadaire et surtout une baleine, manœuvrée par quarante personnes dissimulées dans le corps de la bête. A la confection de ces sujets avait participé Hugo Van der Goes, auteur de tableaux religieux au réalisme si intensément expressif, comme le triptyque Portinari, commandé par ce financier italien qui, mêlé aux Florentins, aux Gênois, aux Espagnols et aux gens du Nord, était présent en ces jours de liesse dans la grande ville marchande.

Trente plats étaient faits en manière de jardins, avec les noms des abbayes situées dans les pays du duc, telles Cluny et Cîteaux, « chacune mère de leur ordre en Chrétienté ». L'Ordre de la Toison d'Or était aussi évoqué dans la salle par quinze paons dorés et seize cygnes d'argent, ayant chacun un collier de la Toison d'Or, et qui, pour répondre à l'étiquette, étaient placés sur les tables comme les chevaliers étaient disposés à l'église les jours de solennité.

Commencé avec tant d'éclat, le règne du Téméraire devait s'achever piteusement, le 5 janvier 1477, dans la boue des marais de Nancy, après que les Suisses se furent emparés de somptueuses tentures à ses armes, des étendards de ses troupes marqués de sa devise et de la croix de saint André, de son sceau d'or, de ses joyaux les plus rares, de chapes ornées de briquets répandant un semis de flammèches, constituant ce « Butin de Bourgogne », que se partagèrent les Confédérés, et qui sont encore l'orgueil des musées suisses.

Dépositaire du « grand héritage » par son mariage avec Marie de Bourgogne, célébré à Gand le 19 août 1477, l'archiduc Maximilien d'Autriche releva l'Ordre en qualité de chef et souverain.

Demeuré à la chapelle de la cour à Bruxelles depuis le XVe siècle, le Trésor de la Toison d'Or fut transporté en Autriche en 1794 pour y être mis en sûreté. C'est à Vienne que sont conservés les précieux objets d'orfèvrerie et les ornements liturgiques qui servaient aux cérémonies de l'Ordre. La croix ornée de saphirs, de rubis et de perles, sur laquelle les chevaliers prêtaient serment, le grand gobelet de cristal à monture d'or portant la devise de Philippe le Bon, le glaive de licorne de Charles le Téméraire, les parements de la chapelle de drap d'or azuré, avec la Trinité et les prophètes inspirés du Maître de Flémalle, les chapes et les dalmatiques de la chapelle de drap d'or cramoisi, avec leurs figures d'anges, de saints et martyrs, si proches de l'art de Roger Van der Weyden. A ces objets, qui étaient mentionnés dans un inventaire de 1477, s'ajoutent le Livre des statuts, enluminé des portraits des cinq premiers souverains, la « potence » en or émaillé, aux armes des chevaliers, que portait le roi d'armes, les « tabards » armoriés des hérauts d'armes, les tapisseries datant de l'époque de Charles Quint. Si l'on en juge par la richesse de ce trésor, la Toison d'Or apparaît bien, suivant l'expression d'Olivier de la Marche, comme le « principal parement » de la Maison de Bourgogne. P. Q.

Si vous voulez en savoir davantage

Outre les Chroniques *de Lefèvre de Saint-Remy et les* Mémoires *d'Olivier de La Marche, vous pourrez consulter* L'Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or, *par le Baron de Reiffenberg, Bruxelles, 1830,* La Toison d'Or, *par le Baron Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 1907,* L'Histoire du Noble Ordre de la Toison d'Or, *par Luc Hommel, Bruxelles, 1947,* La cour des Ducs de Bourgogne, *par O. Cartielleri, Paris,* L'Exposition du Trésor de Bourgogne, à Dijon, *par P. Quarré, dans* Musées de France, *1948,* Les Armoiries des Chevaliers de la Toison d'Or à la Sainte-Chapelle de Dijon, *par P. Gras, dans* Mém. de la Comm. des Antiq. de la Côte-d'Or, *t. XXIII.*

Mary Cassatt graveur

Suite de la page 45

On peut dire même que l'abondance, aux Etats-Unis, de très beaux tableaux français du XIXe et du début du XXe siècle est due à l'intérêt que Mary Cassatt suscita pour ces œuvres chez ses amis américains. Bien que cette tâche ait absorbé une grande partie de son temps au détriment de son art personnel, on n'oserait dire qu'elle eut tort de consacrer tant de temps à cette entreprise. Dès ses premières années à Paris, elle avait acheté des peintures et des pastels à ses collègues impressionnistes, surtout afin de leur apporter une aide pécuniaire dont ils avaient le plus grand besoin. Après 1900, elle passa de longs mois à voyager avec ses amis Havemeyer et les aida à réunir leur belle collection dont la plus grande partie est maintenant au Metropolitan Museum de New York.

En 1914, sa vue disparut complètement et elle devint aveugle, mais continua à vivre en France pendant plus de douze ans, et mourut dans son château de Beaufresne en 1926. Elle regrettait souvent d'avoir été obligée de quitter son pays natal pour devenir une artiste. Mais, en agissant ainsi, elle acquit une situation exceptionnelle comme la seule Américaine du groupe impressionniste. Elle occupa cette position avec une intelligence et une habileté remarquables. A. B.

Si vous voulez en savoir davantage

*L'auteur de cet article a établi le catalogue complet de l'œuvre graphique de Mary Cassatt (*The Graphik Work of Mary Cassatt, a catalogue raisonné, *New York, Bittner (The Anthoensen Press) 1948). Elle prépare également le catalogue des peintures de Mary Cassatt et l'édition de sa correspondance.*

GALERIE LA ROUE

En page 12 de notre numéro 47, il fallait lire TRYGGVADOTTIR avec un Y.

GALERIE MICHEL WARREN

En page 24 de notre numéro 48, il fallait lire CHARCHOUNE.